A. MELANI

L'ORNAMENTO POLICROMO

NELLE ARTI E NELLE INDUSTRIE ARTISTICHE

HOEPLI - EDITORE

M·DCCC·LXXXVI

THE CLEVELAND MUSEUM OF ART

Ingalls Library

L'ORNAMENTO POLICROMO

NELLE ARTI E NELLE INDUSTRIE ARTISTICHE

L'ORNAMENTO POLICROMO

NELLE ARTI E NELLE INDUSTRIE ARTISTICHE

RACCOLTA DI 40 TAVOLE DORATE INARGENTATE E IN COLORI
CONTENENTI PIÙ DI TRECENTO MOTIVI ORNAMENTALI SCELTI FRA I PIÙ BELLI DELLE ARTI E DELLE INDUSTRIE ARTISTICHE
ANTICHE MEDIEVALI E MODERNE
PER USO DELLE SCUOLE E DEGLI ARTISTI

CON NOTE ILLUSTRATIVE
DELL'ARCH. ALFREDO MELANI
Prof. alla Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria in Milano.

ULRICO HOEPLI
Editore-Librajo
NAPOLI MILANO PISA
1886.

Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.

L'interessamento vivo che prendono allo sviluppo delle Industrie Artistiche Governo, Municipi, Artisti valorosi, pubblico è un fatto considerevole.

Il secolo utilitario abbia finalmente trovato la sua affermazione artistica nelle arti applicate all'industria? nelle arti utili?

Arti utili!

Useremmo francamente questa espressione venutaci giù dalla penna se non ci sembrasse di gettare un biasimo ingiusto sulle Arti belle le quali purtroppo! certi saccentoni d'economisti non si vergognano di dirle inutili. È un fatto che è difficile indicare la differenza che sta fra un'opera d'Arte propriamente detta e un semplice manufatto a cui l'arte convenientemente applicata ha dato maggiore perfettibilità e un pregio più alto dell'usuale.

Noi non faremo alcuna differenza perchè per noi è artista chi trova nell'arte il bel compimento dei suoi pensieri; poco importa che abbia eseguito un calamaio o una statua, abbia dipinto una tela o un vassoio. L'arte non sta nella materia adoperata dall'artista nel dare imagine al suo pensiero; sta nel trovare eccellente forma a una bella idea.

Si è discusso in quest'ultimi anni se l'arte e l'industria abbiano nulla di comune e se l'arte poteva mai industrializzarsi; nel 1872 l'Accademia di belle arti di Parigi ha perfino bandito un concorso su questo argomento.[1]

Che figura misera facciamo con queste dispute!

Chissà che matte risate e' farebbero quei Greci e quei Romani, nostri eterni maestri, se potessero risorgere per un momento solo dagli avelli venerati! Chissà come ci sentiremmo umiliati davanti ai nostri artisti del Rinascimento i quali, non

---

[1] Si va disputando ancora intorno al nome da darsi a queste benedette *Arti applicate all'industria* o *industriali*: taluni non vogliono chiamarle così per la ragione — essi osservano: che è un volere umiliare le arti a dire che possono essere industriali (vedete che stranezza! — a noi sembra precisamente il rovescio!); altri vogliono che si chiamino *Industrie artistiche* come l'abbiamo chiamate noi; altri ancora pretendono che si chiamino *Arti decorative* come se tutte le arti non fossero decorative. Se ci fosse permesso di dire netto il pensier nostro su tal proposito, francamente mostreremmo il desiderio che la gente laboriosa la quale s'occupa in tali quisquilie utilizzasse un po' meglio il suo tempo.

Oh come quivi trovano il loro posto le famose parole del Descartes: « Ce n'est pas assez d'avoir l'esprit bon, le principal est de l'appliquer bien!... »

BERNETT (10466) 02.05.07 [85825-364885]

sognavano nemmeno le suddivisioni nostre vuote di senso e gonfie di vanità!

Ha proprio ragione l'Erculei;[1] noi viviamo in un'epoca di democrazia, siamo idolatri dell'antico ma ancora non riusciamo compiutamente a persuaderci che l'arte e l'industria sono sorelle e è tempo di combattere l'aristocrazia degli architetti, degli scultori e dei pittori che ha distrutto l'arte italiana. Si dice che il bello e l'utile nacquero dallo stesso pensiero, alla teoria giobertiana si dà così ormai l'importanza di un bel fossile da Museo, ma poi esitiamo ancora un po' a riconoscere che un orefice può valere quanto uno scultore e un ceramista quanto un pittore e un ebanista quanto un architetto. E sì, che noi Italiani non abbiamo bisogno di chiedere in prestito ai forestieri gli esempi che possono tranquillare le coscienze timorate.

Tutti sappiamo che furono orefici il Ghiberti, il Verocchio, il Francia, il Finiguerra, Andrea del Sarto, Dom. Ghirlandaio, Luca della Robbia, Lorenzo di Credi; sappiamo che fu orefice — e che orefice! — Benvenuto Cellini esempio parlante:

> « E delli vizi umani e del valore »

Tutti sappiamo che lavorarono in legno il Brunelleschi, il Donatello, Desiderio da Settignano, il Torrigiano, il Sansovino, Baccio da Montelupo, Giulio Romano, il Primaticcio; sappiamo che furono intagliatori e intarsiatori finissimi i da Maiano, i da Sangallo, i Baglioni, La Cecca, i Canozzi; sappiamo che dipinsero mobili Giotto, l'Orcagna, il Gaddi, Dello, il Gozzoli, Filippino Lippi, il Signorelli, il Pinturicchio, il Pontormo.

Tutti sappiamo che disegnarono stoffe Leonardo, Tiziano, il Mantegna, Paolo Veronese, il Bramantino, Cosimo Tura, il Garofolo, il Bronzino; sappiamo che disegnò stoffe — e che stoffe! — Raffaello Sanzio.

Dunque: come possono esservi ancora coloro che non capiscono che l'arte entrando nell'industria, anzichè umiliarsi, si nobilita mostrando così in quanti mai modi può essere applicata convenientemente?

Se ci riescisse, dovremmo cercare di suscitare una gara viva e insistente fra gli architetti, gli scultori e i pittori i quali coi loro progetti, colle loro statue, coi loro dipinti non recano utilità a nessuno e dànno invece molta noia a chi lavora fruttuosamente; e gli orefici, i ceramisti gli ebanisti ecc. Quando questi ultimi sapranno farsi valere nella composizione di mobili, di vasi, di abbellimenti preziosi più di quello che nemmeno dovrebbero sognare di riescire, coi rispettivi lavori, certi architetti, certi scultori, certi pittori destinati a boccheggiare eternamente di fame per colpa della lor vanità, allora, forse, avremo per resultato il trionfo completo del saggio consiglio del Duprè: « Meglio un buon falegname che un cattivo scultore » del Duprè il quale fu intagliatore e poi scultore dell' « Abele » e del « Trionfo della Croce ». Così sconfiggeremo definitivamente l'orgoglio ingiustificato che c'è ancora in molta gente e menomeremo inoltre una delle sorgenti di miseria petulante e vagabonda.

È vero che il pregiudizio ha radici profonde. Da più di tre secoli or sono l'arte principiò a dividersi nelle sue varie manifestazioni; e il Vasari nel suo libro noto a tutti[1] nel rilevare che « i più eccellenti pittori in cosiffatti lavori (cioè d'industria artistica: si direbbe oggi) si esercitavano, senza vergognarsi » soggiunge che oggi (cioè ai suoi tempi) molti invece « si vergognerebbero di dipingere e mettere d'oro simili cose ».

E cosa vuol dir ciò, se non che la nostra azione dev'essere vigorosa, incalzante e spietata?

Istruiamo bene la gioventù, tentiamo di rimettere sulla via buona gli esercenti industrie artistiche: — ecco tutto.

Se i seri cultori dell'architettura, della scoltura e della pittura guardano l'antico lo debbono guardare a più forte ragione i nostri studiosi, i nostri esercenti industrie artistiche considerando che queste, una volta, erano coltivate da artisti sommi i quali innalzarono all'arte dell'architettura, della scoltura e della pittura monumenti magnifici.

---

[1] R. ERCULEI. *Intaglio e Tarsia in legno*, pag. 33. Roma, 1885.

[1] VASARI. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori.* Vita di Dello.

Da questa considerazione fu motivata la scelta delle quaranta tavole in colore che offriamo agli studiosi. I quali sfogliandone la « Raccolta » si accorgeranno che abbiamo dato prova del nostro favore incondizionato sì verso le arti cosiddette applicate all' industria, sì verso le arti.... come s' ha a dire? (Il ch. Malvasia il quale dette del « boccalaio d' Urbino » a Raffaello per aver fatto eseguire certi suoi disegni su ceramica, — disegni che il valoroso Campori ha provato che Raffaello non fece mai — avrebbe roseamente detto: arti pure.)

Via — via la rettorica!

Rapporto allo studio degli antichi a cui sopra accennammo ci sarebbe qui da dire qualcosa. In che modo può applicarsi lo studio dei monumenti del passato nelle arti moderne? si chiede spesso a noi che studiamo tanto l' antichità.

La risposta è imbarazzante per quanto la domanda sia stravecchia.

Il carattere dell' arte ognuno sa che deriva da speciali condizioni di clima e di temperamento;[1] perciò un vaso, mettiamo, ornato a Londra sotto la influenza di quel cielo nebbioso da noi non può avere il favore che forse là ebbe; così pure un'opera architettonica che nel quindicesimo secolo corrispondeva perfettamente agli usi e ai desideri della gente d'allora, al dì d'oggi non può soddisfare più il gusto di tutti.

Dunque: considerando che il passato è passato, noi pensiamo che l'antico bisogna studiarlo con intelligenza, nei princípi eternamente veri da cui era regolato, e non per farlo rivivere qual fu.

Continuando a imitare e imitare ciecamente gli antichi oltrechè a restare sempre addietro a loro (e questo sarebbe meno male) non avremo mai un'arte personale e caratteristica e manterremo il nostro proprio stile che manca di stile perchè sdegna l' armonia fra i due fattori egualmente essenziali dell' arte: — la idea e la forma.

Ma in tuttociò val molto l' educazione assennata che si dà all'artista. Per me è necessario che l'educazione degli artisti sia diretta in guisa da far gli artisti stessi interpreti dei bisogni intellettuali della società moderna; sicchè nelle loro opere si riflettano, per così dire, le tendenze, i sentimenti, le passioni del tempo nostro. D'altronde è ovvio ridire che l'arte non ha più ragione di essere quando non è l'espressione sincera e spontanea del sentimento comune e non si occupa che a perfezionare la forma sugli esempi del passato. Il dottrinarismo allora l' ammutisce e le toglie la libertà; e senza libertà non c' è arte nè ci sono artisti.

Se quest'osservazione sta per l'architettura, per la scoltura e per la pittura sta più particolarmente per le industrie artistiche le quali debbono servire strettamente ai bisogni quotidiani della gente che vive la vita d' oggi e non quella di tre o quattrocento anni fa.

Aggruppiamo dunque i nostri studi e indirizziamoli verso la ricerca di una originalità sana la quale pur rispettando la tradizione sia imagine sincera del sentimento moderno. E, chissà! forse potremo avere a poco per volta lo stile nazionale e contemporaneo se si metterà nello studio delle arti un po' di quel raziocinio che sappiamo applicare sì bene alle cose della vita pratica.

Il primo dell'anno 1886.

A. M.

---

[1] Cfr.: part. il TAINE. *Philosophie de l'Art.* Vol. I, pag. 255 e segg.: A un certo punto l'A. cita un'osservazione giusta di W. BÜRGER. *Musées de la Hollande*, che potrebbe considerarsi il corollario pratico di ciò che, in queste pagine, ha scritto l'A. medesimo.

PARTICOLARI ARCHITETTONICI

Si è creduto erroneamente da molti e fin da molto tempo che l'arte egiziana non abbia avuto svolgimento progressivo e sia quindi restata stazionaria e uniforme nella applicazione di certi tipi d'arte convenzionali. Mai affermazione più cieca di questa ottenne più solenne favore fra gli studiosi. Il chiarissimo G. Perrot l'ha provato recentemente e vittoriosamente nella sua interessante *Historie de l'art dans l'Antiquité.*[1]

Ma quando, inoltre si ripensa che il Roul-Rochette,[2] l'ottimo archeologo francese, ebbe il coraggio di affermare a proposito dell'arte egiziana che: «Le principe fondamental de l'art en Égypte était l'absence de l'art» proprio, si può esser convintissimi di una vecchia verità: che i nostri pazientissimi nonni studiavano la storia dell'arte spesso nel proprio studio.

Poveretti! amavano tutte le lor comodità! Ma noi ci guarderemo bene di seguirli ciecamente. Sta il fatto che la varietà nell'arte egiziana trovasi invece dappertutto: trovasi da un periodo di tempo all'altro, trovasi da una regione all'altra. Fra l'arte dell'Alto e quella del Basso Egitto c'è differenza di tradizione e di fattura. La tomba tebana dei tempi dei Ramseti è diversissima dalla tomba Menfitica dei secoli più antichi; e il Novo Impero ha eretto templi cotanto meravigliosi e ricchi che la loro sontuosità non la sognarono neanche gli arditi costruttori delle Piramidi. Nell'arte dell'Egitto, insomma le differenze negli stili sono quasi tanto sensibili quanto sono nell'arte della Grecia.

Lo studioso che per la prima volta rivolge lo sguardo a questa Tav. I, resta certamente impressionato dalla varietà dei capitelli che gli offriamo e dalla lor vaghissima colorazione.

E invero l'architettura egiziana è variatissima; le combinazioni proporzionali degli elementi che la costituiscono vi sono arbitrarie. Eccone uno dei princìpi fondamentali e caratteristici. Mentre p. es., nell'architettura greca abbiamo un *modulo,* cioè a dire, una certa unità proporzionale che fissa i rapporti delle forme fra di loro, nell'architettura egiziana questo modulo se c'è (d'altronde sta nella natura delle cose fissare, anche inconsapevolmente, taluni tipi e talune leggi) non ha influenza sì notevole come la ha nell'architettura greca. Onde è, che seguendo una brutta ma efficace espressione, diremo che l'architettura egiziana non è, come quella greca, un'*architettura cifrata.* Nella nostra tavola abbiamo quasi tutti i generi di capitelli impiegati nella architettura egiziana: capitello lotiforme (fig. 3: questa galante colonna è del tempio di Karnak) campaniforme (fig. 1, 5, 6 e 7) e a teste d'Iside (fig. 4.) Essi possono conservare la lor forma sostanziale e assumere vari aspetti col cangiare particolari decorativi. Ivi abbiamo inoltre un pilastro con capitello e ornato di molti geroglifici (fig. 2: appartiene al tempio di Karnak); ma per quanto sia assai largamente ornato non è il più decorativo dell'architettura egiziana. Essa ha il *pilastro osiriaco* composto oltre che di geroglifici e figure in colori, di una figura in rilievo ritta e rappresentante il re costruttore del monumento al quale il pilastro è impiegato e con gli attributi e la singolare pettinatura di Osiride. La diciannovesima dinastia fece molto uso dei pilastri osiriaci negli edifici tebani sulle due rive del Nilo. L'architettura egiziana ha poi il *pilastro hatorico* detto così dal capitello recante l'effigie di Kathor; la dea con la testa o, almeno, con le corna di vacca.

La colorazione smagliante che si vede in tutte queste parti architettoniche deriva dalle condizioni dell'ambiente; come noi abbiamo accennato in altro luogo e parlando di altro stile architettonico.[1] Nei paesi esposti a luce vivissima, la policromìa è una necessità assoluta e non è solo geniale allettamento di bellezza. L'Egitto ha tratto il maggiore utile dalla colorazione a varie tinte; e qui n'abbiamo esempio abbastanza eloquente. Vuolsi notare da ultimo, che i colori, in Egitto, non erano applicati direttamente sulla pietra; ma sivvero, quasi sempre, sur un intonaco sul quale erano intagliate e sbalzate le figure e le inscrizioni geroglifiche le quali parlavano chiaro agli Egiziani pieni di misteri.

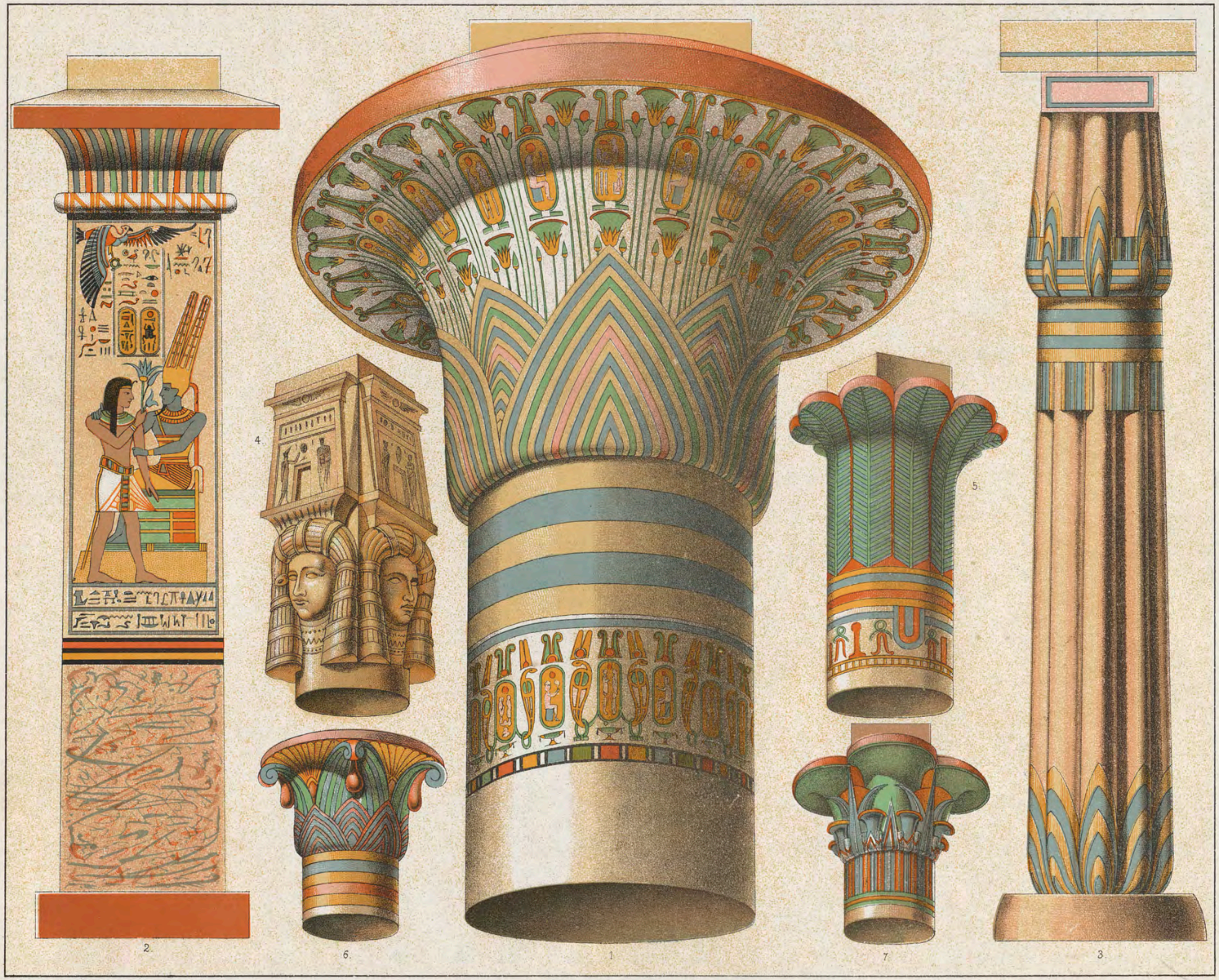
---

[1] G. Perrot e C. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'Antiquité,* V. I, Égypte, pag. 70 e segg.

[2] Roul-Rochette, *Cours d'Archéologie,* pag. 12.

[1] Cfr. Melani, *Manuale di Architettura italiana,* parte I, pag. 44 e segg.

ARTE EGIZIANA.



PARTICOLARI ARCHITETTONICI.

MOTIVO ARCHITETTONICO

Emblemi, Insegne, ecc.

In questa tav. II abbiamo la conferma (se ce ne fosse bisogno) di quello che rilevammo nella tavola precedente, cioè a dire dell'amore che ebbero gli Egiziani alla ornamentazione policromatica.

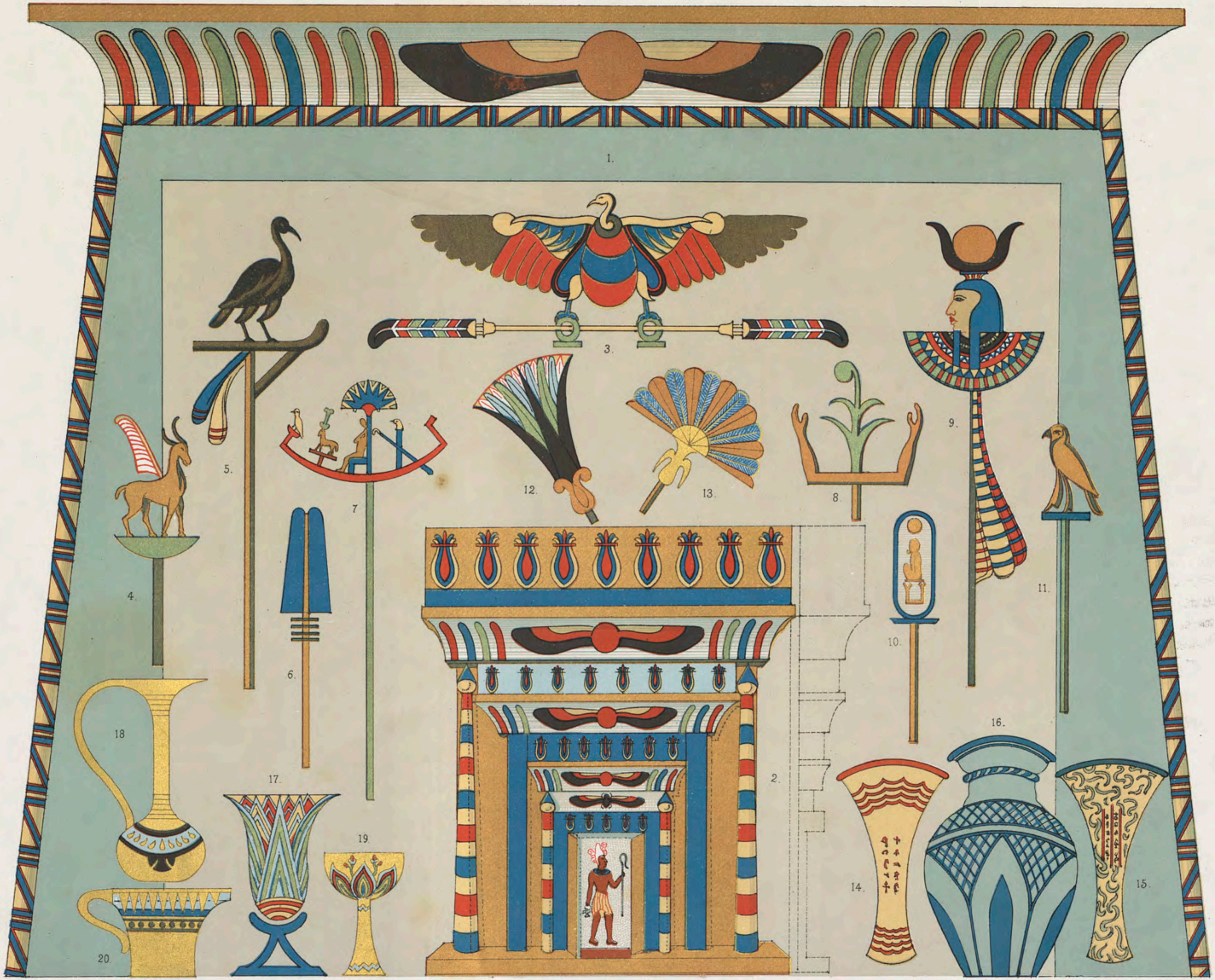
Il « Motivo architettonico » (fig. 1) il quale fa come da cornice agli « Emblemi » alle « Insegne », ecc., è un motivo constante nell'architettura egiziana; la quale presenta sempre, allo esterno, una massa piramideggiante o trapezoidale che voglia dirsi, e una predominanza assoluta della linea orizzontale sulle linee inclinate e verticali. Abbiamo inoltre, in questa tavola, degli esempi bellissimi i quali ci mettono in grado di giudicare come e qualmente, gli artefici egiziani, all'istessa guisa di quelli greci, cercavano di dare ai loro lavori, per quanto modesti e' fossero, certa eleganza e un tal qual carattere artistico. Qui si hanno Vasi (fig. 16, 17, 18, 19, ecc.,) Emblemi, Insegne (fig. 3, 4, 5, 6, ecc.,) in ciascuno dei quali e delle quali è facil scorgere un sentimento d'arte assai fine. Questi ornamenti, i quali risultano dalle combinazioni di linee geometriche con simboli diversi, è facile trovarli ripetuti qua e colà perchè sono un linguaggio morale oltrechè artistico, il quale disvela il pensiero dei sacerdoti al popolo ubbidiente e timorato. P. es., nella fig. 3 troviamo un avvoltoio colle ali spiegate il quale tiene fra gli artigli lo scettro del comando; questa figura (che pel suo contorno ricorda il globo alato usatissimo in Egitto e dei gioielli finissimi figuranti sparvieri pubblicati dal Perrot e dal Chipiez[1]) era familiarissima ai templi tebani. Nei cui soffitti, il più delle volte pitturati in blu volavano gli avvoltoi colle ale spiegate nel mezzo a moltitudine di stelle.

---

[1] Op. cit., vol. I, pag. 833.

* * *

ARTE EGIZIANA.


1.
3.
5.
4.
7.
6.
12.
13.
8.
9.
10.
11.
18.
17.
19.
20.
2.
14.
16.
15.

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

MOTIVO ARCHIT:, EMBLEMI, INSEGNE ECC.

COSTUMI DELL' ANTICO EGITTO

Arpa, Barchetta, ecc.

Ecco qua due elegantissimi tipi di vestito dell' antico Egitto.

La acconciatura sia per le donne sia per gli uomini, come vedesi, in Egitto era assai semplice. E ciò è giustificato dal clima caldo di quei paesi, il quale non permette abbondanza di vesti, ma sivvero impone il rigoroso bisognevole. Una sottanina, spesso dei sandali, una collana, dei braccialetti, in alcuni casi una pelle di leopardo sulle spalle, che fa distinguere i sacerdoti dagli altri uomini, ampia copertura in testa, ecc. — questo per gli uomini (fig. 2). Al solito, una sottanina che va fino sopra alla rotula senza pieghe ma larga abbastanza, per poter ben camminare e danzare (sempre di colore vivace) aggiuntata alla vita e sostenuta sotto il seno da una larga striscia di cuoio attaccata alle spalle, braccialetti, collana, copertura monumentale, ecc., ecc. — questo per le donne di elevata condizione, le quali si distinguono dalle serve pei gioielli che queste non portano (fig. 1).

Non si può dire che siffatti costumi per quanto semplici e' fossero non dovessero essere pittoreschi. Quelle figurette agili e snelle con tali acconciature attillate, le quali lasciano dominare il nudo arricchendolo pertanto di gustosissimi gioielli, dovevano ben essere in singolare e ardito contrasto con gli edifici padroneggiati dalla linea orizzontale, bassi e vigorosi, e allietati da una decorazione piena di segni convenzionali e di colori brillanti.[1]

Ma, già; bisogna proprio dire che in Egitto si cercava e si voleva dappertutto il pittoresco. N' abbiamo esempio novo in quest' « Arpa » (fig. 4) e in questa « Barchetta » (fig. 3) dove il gusto del colore è significantissimo. Dando questi due esempi notevoli, abbiamo inteso non solo di mostrare due belle cose, ma di rilevare altresì, che lo istinto artistico del popolo egizio vuole essere ammesso da tutti, come quello che si palesa negli oggetti quasi più comuni delle arti, che oggi si è soliti chiamare, industriali.

I quattro saggi di « Stoffe » i quali completano la nostra III tavola (fig. 5, 6, 7 e 8) si riferiscono pure alle arti industriali; al cui incremento, si sa, intesero con molto studio e grande amore gli artisti egiziani. Noi abbiamo completato questa tavola con i saggi di stoffe anche per rammentare che l'arte di fare tessuti ornati e a più colori, era familiarissima in Egitto, come lo affermano anche questi versi di Marziale riaffermanti un passo di Plinio:

> « *Haec tibi Memphitis tellus dat numera: victa est*
> *Pectine Niliaco jam Babylonis acus* ».[1]

Intendasi bene: l'arte di eseguire le figure sul telaio è quasi tanto antica quanto quella di dipingerle sul muro. La prima volta la notiamo sulle rive del Nilo parecchie migliaia d'anni prima dell' èra nostra, la troviamo nell'Asia occidentale e nella Grecia e poi anche nei nostri paesi. Il Semper ha osservato anzi che della architettura primitiva, i tessuti erano parte essenziale; la parte cioè che dominava tutte le altre. A leggere la descrizione del Semper di una casa antica, ci si persuade in parte di ciò che lui afferma e ci si accorge che le case antiche non sarebbe stato possibile abitarle se fossero state mancanti delli ampi panneggiamenti sospesi e attaccati a de' regoli per mezzo di campanelle, e proprio come si usa ancora.[2] Vogliamo però rilevare che le conclusioni del Semper non sono da accettarsi alla lettera: secondo noi.

---

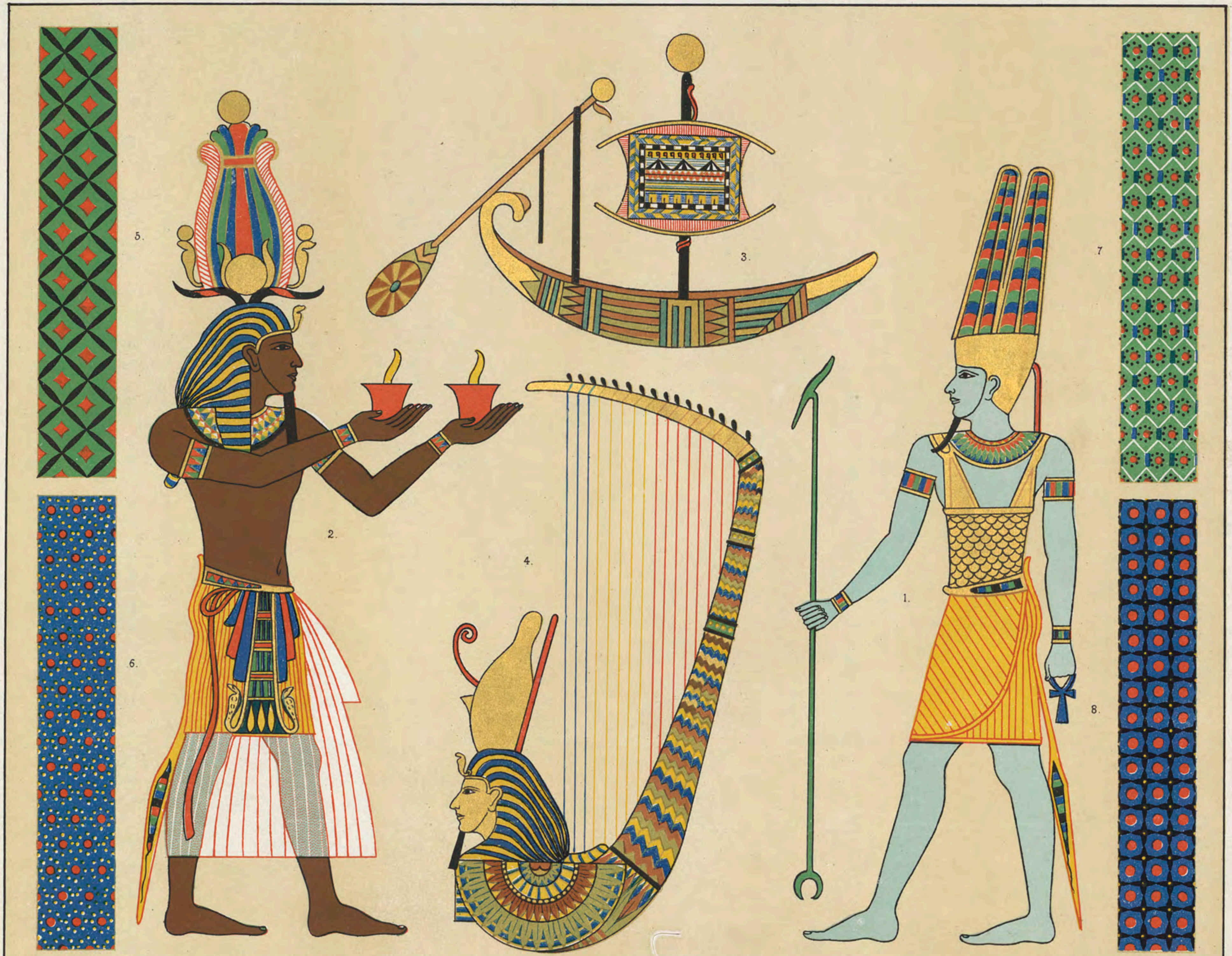
[1] È proprio vero! tutte le figure egiziane sono sì svelte e eleganti da far rilevare continuamente il contrasto fra esse e lo sviluppo orizzontale degli edifici che s'intona con il paesaggio in mezzo al quale sorgono; — paesaggio semplice e monotono, ma grandioso nella sua semplicità e nella sua monotonia.

Oh! l'eterna teoria dei contrasti

---

[1] Lib. XIV, n.º 150.

[2] Semper. Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten (2ª ediz.), t. 1, pag. 258 e segg.



COSTUMI DELL' ANT: EGITTO, ARPA, BARCHETTA ECC.

TRONO REGALE E CARRO DA GUERRA

Anche il « Trono regale » (fig. 1) e il « Carro da guerra » (fig. 2) appartengono alle arti cosidette industriali. Dai lavori in legno (a cui si riferiscono principalmente il « Trono » e il « Carro ») gli Egiziani trassero partito eccellente di decorazione fino dai tempi dell'Antico Impero. La ricchezza policromatica dei molti mobili i quali si sono trovati nelle pitture del tempo dei Ramseti ci spiega la ricchezza e il gusto artistico di questi due eccellenti saggi che ci siamo procurati.[1]

Se l'ebanista e il decoratore dispiegavano nei loro prodotti tanta raffinatezza d'arte, ciò significa che il pubblico la gustava e la desiderava. Difatti gli studiosi della storia dell'antico Egitto ci informano che la vita dell'alta società egiziana era galantissima e delicata nei suoi gusti. Il gran signore contemporaneo dei Tolomei e dei Ramseti, aveva delle esigenze aristocraticissime; il suo letto avea incrostato spesso di metalli o d'avorio, il mobiliare di casa tutto quanto desiderava ricco di colori e di rilievi. Lo vediamo dai dipinti; e il lettore che non ha visto o non rammenti alcuni di questi, lo deduce facilmente dal « Trono regale » e dal « Carro da guerra » che gli offriamo.[1]

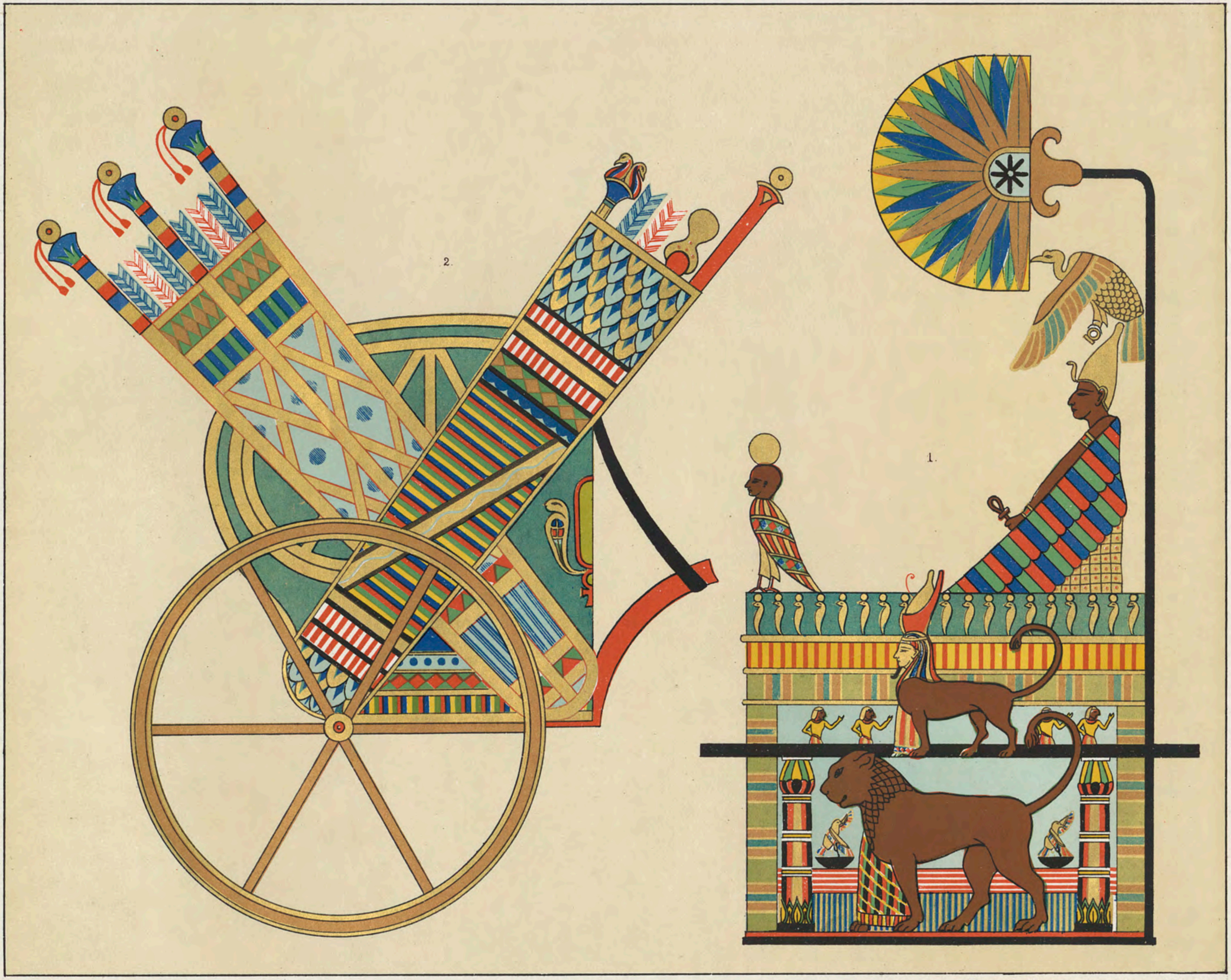
* * *

---

[1] Al Museo del Louvre, più specialmente che in altri Musei, si notano numerosi oggetti mobiliari i quali dànno un' idea favorevolissima del gusto e dell' abilità degli operai d'Egitto. Cfr. *Le Meuble* par A. de Champeaux, pag. 11 e segg. Al Museo Egizio e Etrusco di Firenze trovasi un carro, scoperto da Champollion, il quale per la sua agilità ci ricorda quello disegnato nella nostra tavola. Decisamente questi carri, attaccati a dei cavalli corritori, sembra sieno stati apposta così immaginati per fendere lo spazio.

[1] Chi vuole istruirsi intorno all' industria egizia, lo invitiamo a procurarsi l'opera voluminosa del Wilkinson (*The manners and customs of the ancient Egyptians*) ove troverà abbondanti e curiosi particolari sui diversi mestieri che si esercitavano nell'antico Egitto.

ARTE EGIZIANA.



ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO

TRONO REGALE E CARRO DA GUERRA.

L'ACROPOLI D'ATENE

Dice bene il prof. Iginio Gentile:[1] In nessuna altra storia di popolo, quanto in quella del popolo greco, appaiono bellamente congiunti e concordi i due elementi fattori di civiltà; vale a dire l'elemento interno o indole di razza e l'elemento esterno o condizioni del paese in cui i germi di quell'indole si svolgono.

Vivacità di fantasia, squisita eccitabilità dello spirito, rapidità di concepire, forte inclinazione a tradurre i concetti in immagini e ad esprimere queste in forma sensibile, intelligenza e amore del bello; sono i pregi dell'indole greca. Queste felici disposizioni dello spirito educate e maturate nelle più favorevoli condizioni della natura e della vita sociale, fecero del popolo greco il popolo artista per eccellenza.

Ecco come, nell'arte greca, si ha l'espressione più alta ed immutabile del bello; e nell'indole di quel popolo il trionfo continuo di un sentimento estetico finissimo in tutte le manifestazioni della vita.

Raccomandiamo la lettura di quel volumetto del Taine sulla Grecia, a chi vuole interessarsi d'uno studio curioso, utile e dilettevole.[2] L'illustre storico e artista, conosciutissimo dagli Italiani istruiti, ha ricercato lo sviluppo e la potenza dell'arte greca nel carattere sensibile del popolo greco, nelle sue attitudini, nell'ambiente insomma entro cui quel popolo crebbe e venne educato. La lettura di questo libro rende più chiaro e il valore e il significato di tutta l'arte greca.

La più grande gloria architettonica di Grecia raccoglievasi sulla collina dell'Acropoli d'Atene,[3] la quale dopo le guerre persiane non essendo più un luogo d'abitazione fu destinata ad Atena e alle altre Divinità protettrici della città. Noi diamo nella nostra tav. V la ricostruzione dell' « Acropoli d'Atene ». Coperta tutta di templi di Numi e di Eroi, aveva sull'altipiano non solo un santuario ma un Museo che conteneva i più straordinari miracoli della architettura e della scoltura, nei quali la candidezza del marmo era avvivata da brillanti colori e anche più abbellita dall'aria trasparente e pura dell'Attica. L'Acropoli era tutta cinta di mura e, a quanto credesi, divisa in terrazze le quali comunicavano tra loro. In cima a una sontuosa scala di marmo larga 70 piedi si trovavano i Propilei, costrutti sotto l'auspici di Pericle, il centro dei quali constava di due porticati esastili, l'uno a ponente, nella direzione della città; l'altro a levante, nella direzione dell'interno dell'Acropoli. Traversati i Propilei apparivano tutti i gloriosi monumenti dell'Acropoli; il principale fra questi era il Partenone che traeva il nome suo da Atena Partenia, ossia dalla Vergine Minerva (Παρθενων, significa « Tempio della Vergine »). Di questo monumento, opera somma di Ictino e di Callicrate, che spicca sull'Acropoli e la sovraneggia avremo occasione di riparlare. Così pure riparleremo del monumento che ergevasi alla destra del Partenone — dell'Eretteo — che era il più venerato fra i santuari della città e ricollegavasi strettamente colle prime leggende dell'Attica.

La statua colossale che torreggiava sull'Acropoli, fra il Partenone e l'Eretteo era l'Atena *Promaca* (da πρόμαχος, difensore), la Dea in atto guerresco; la quale, dicesi, che empisse di terrore Alarico mentre spingevasi a saccheggiare l'Acropoli. Era lavoro di Fidia, come l'altra Vergine Minerva che trovavasi nel Partenone; ed era sollevata da un piedestallo; sì, che assieme a questo, la statua narrasi che fosse alta 70 piedi all'incirca.

Nè abbiamo accennato ancora al picciol tempio della « Nike Apteros » la cui importanza va ivi rilevata, per quanto ci si riprometta di parlare a parte di siffatto agilissimo monumento, eretto sull'Acropoli sotto gli auspici di Cimone; il quale fu protettore illuminato delle arti non molto meno di Pericle.

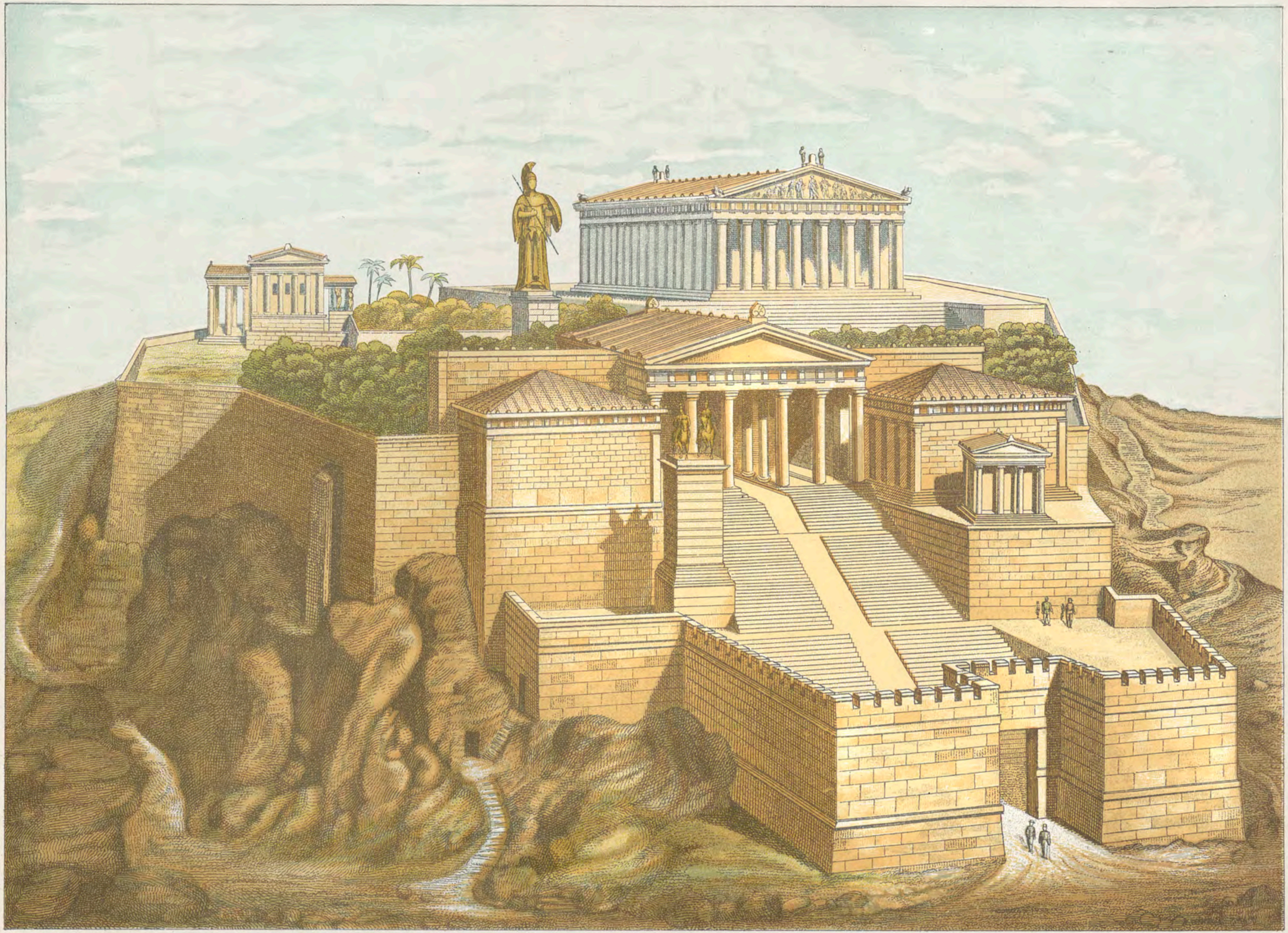
---

[1] Gentile. *Elementi di archeologia dell'arte.* Parte I. Storia dell'arte greca. Pag. 7. U. Hoepli, editore.

[2] Taine. *Philosophie de l'Art en Grèce* (Leçons professées à l'École des Beaux-Arts).

[3] Cittadella delle città greche. Era quasi sempre edificata sur una rocca constituente una fortificazione naturale la quale veniva afforzata da muri robusti a tutta prova. L'Acropoli comprendeva il tempio consacrato alla divinità protettrice della città su cui si trovava.

ARTE GRECA.



L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

L'ACROPOLI D'ATENE.

VEDUTA INTERNA DI UN TEATRO GRECO

Ognuno sa, o dovrebbe sapere, che tanto la tragedia quanto la commedia assorsero in Grecia a un'altezza difficilmente superabile. Da ciò la opportunità di erigere vasti teatri, dove riunire molta gente smaniosa di assistere alle rappresentazioni dei capolavori di Eschilo, [1] di Sofocle, di Euripide; di Cratino, di Eupoli e di Aristofane.

Uno di questi teatri trovavasi sul pendío verso la punta sud-est dell'Acropoli ricordata. Era il Teatro Dionisiaco, il quale era scavato per metà nel masso e i cui sedili salivano in vari giri, posti l'uno sopra l'altro come qui vediamo (tav. VI), in modo che il diametro loro cresceva in ragione del loro elevarsi. Accanto al Dionisiaco, dal lato di levante, sorgeva un altro più piccolo teatro detto l' « Odeone di Pericle » *(Teatrum tectum)*, il quale aveva il tetto conico a forma di tenda e serviva, oltre che per certi trattenimenti musicali, anche per iscuola dei cori e di asilo per gli spettatori, quando la pioggia cacciavali dal teatro maggiore. L'Odeone pure era, in parte, scavato nel sasso. Perchè una delle differenze notevoli fra il teatro greco e quello romano (e non ce ne erano poi tante), quella si era: che il teatro romano veniva eretto nel centro della città e su bella superficie piana, quello greco, invece, ordinariamente veniva eretto, con più savia previsione, sur un pendío di collina, il quale si prestava perfettamente alla conformazione interna del teatro con quei sedili tutti all'ingiro e decrescenti dall'alto al basso.

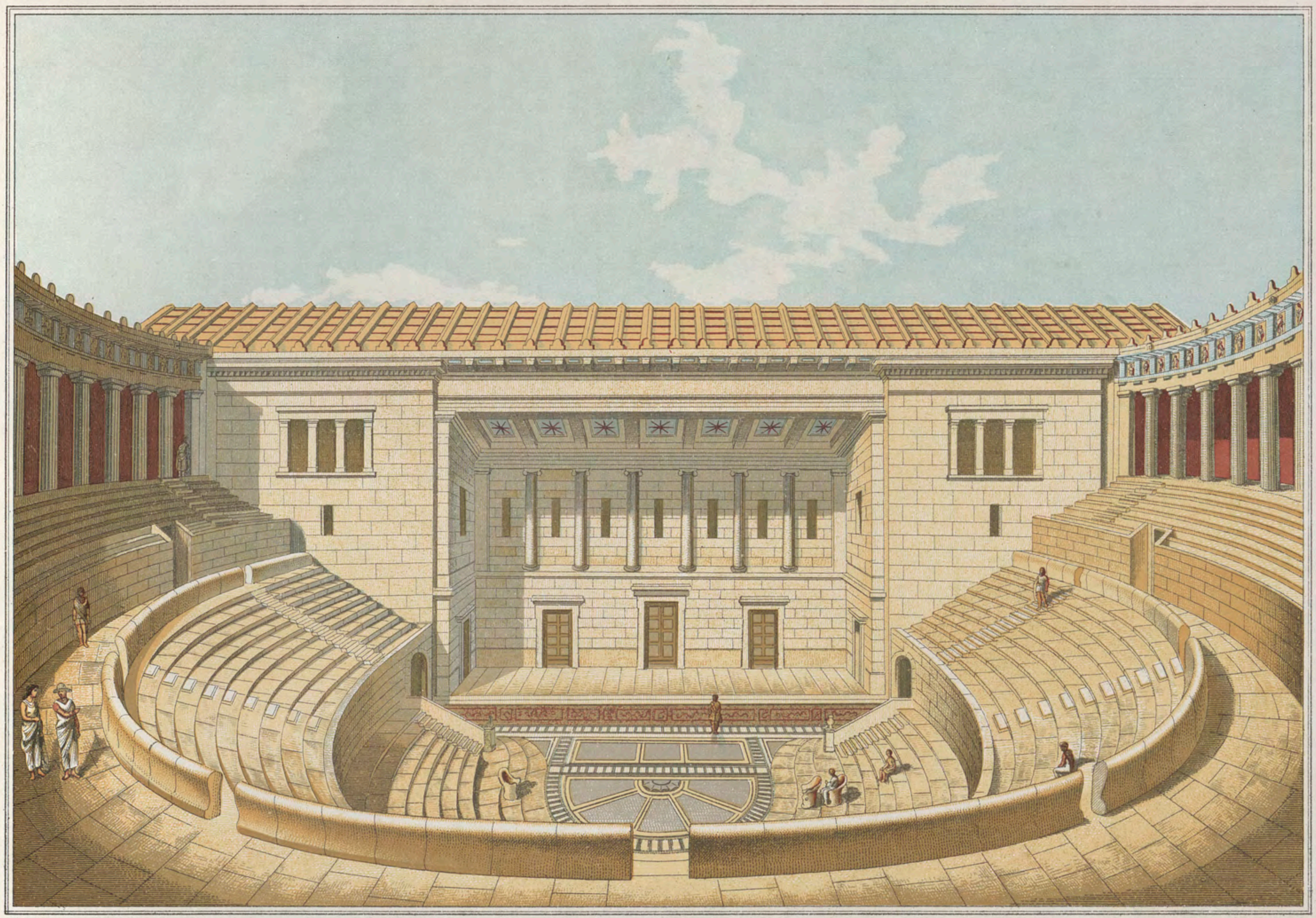
La nostra tavola offre la ricostruzione dello interno di un teatro greco; e può servire come tipo a quegli che vuole studiare la conformazione di siffatto edificio; poichè è studiata e eseguita con molta diligenza.

Noi frattanto rileveremo volontieri l'effetto che doveva fare l'interno di un teatro come ce lo presenta e ce lo fa desiderare in realtà la detta tav. VI. L'assieme massiccio e monocromo delle gradinate era vagamente incorniciato dall'intercolonnio dorico a fondo rosso scarlatto, che qui si vede con trabeazione ampia, dalle metope rosse e storiate e dai triglifi blu, e sormontata da antefisse leggère, le quali toglievano la naturale freddezza alla linea finale dell'intercolonnio. Trovata greca ingegnosissima, la quale nella sua applicazione generale serviva a un doppio scopo: ad occultare agli occhi bene educati una sconcezza e ad arricchire la linea finale degli edifici di un ornamento gustoso.

---

[1] *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae Atque alii quorum comaedia prisca virorum est.* Hor. Sat., 1, 4.

ARTE GRECA.



ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

VEDUTA INT: DI UN TEATRO GRECO.

PROPILEI DI ELEUSI

Sorgeva, Eleusi, in una posizione molto favorevole al suo sviluppo morale e materiale. Da ciò la sua importanza; la quale non gli scemò nemmeno dopo che la città fu conquistata dai Romani. Bisogna ricordare questi particolari per ispiegare la monumentalità di Eleusi quale ci è stata rilevata dal diligente Pausania, nella larga e preziosa descrizione che ci fece del fiorentissimo paese.[1]

I propilei che disegniamo facevano parte di un'Acropoli sul genere di quella che conosciamo già.[2] Famosissimo, per tutta la Grecia e fuori, era il tempio di Cerere detto talvolta il « Mistico Recinto » il quale era il più vasto di tutta Grecia. Ne abbiamo una descrizione assai particolareggiata di Strabone.[3] Era, il tempio di Cerere, di questo tipo dorico del quale è anche la parte esterna dei nostri « Propilei ». Il tipo dorico era familiarissimo agli architetti greci; come quello che più d'ogni altro si confaceva alla costruzione dei templi per il suo carattere grandioso e severo nel quale è riposta la sua magnificenza. Vuolsi notare che il dorico è lo stile architettonico greco, per eccellenza: dorico era il Partenone, dorico era il tempio di Teseo. Nessun altro stile, come il dorico greco, venne meno imitato; e quando si volle applicare si copiò addirittura; come l'ha copiato ai nostri giorni il Klenze per la Bavaria di Monaco e come l'hanno copiato vari architetti italiani di cinquanta o sessant'anni sono. Il dorico greco si trasforma completamente anche a Roma: a Roma l'echino snello e variato doventa un comodo e monotomo guscio diritto; l'abaco assume novo carattere e perfino le fossette di sotto l'echino, a Roma, assumono un altro aspetto diversissimo da quello del dorico di Grecia.

L'organismo costruttivo del dorico greco era semplice, così come era il suo aspetto artistico. Lo studioso lo vede da sè esaminando attentamente questa tavola.

Sulle colonne scannellate si poggia immediatamente l'architrave A, il quale si adorna di gocciole; su queste, alternandosi sorgono le metope M e i triglifi T le quali e i quali sorreggono la cornice sporgente K in corrispondenza della quale, e parallele, si stendono le travi S, discoste le une dalle altre poco più di quanto è la grossezza di ciascuna e raccomandate a vigorosi architravi I in corrispondenza degli assi delle colonne e quindi di triglifi. Sulle travi S si collocano i cassettoni P i quali formano il soffitto e su questo i cavalletti ben piantati sorreggono la tettoia composta di tegole R e di embrici. Alla estremità di ciascuna serie di embrici si trova l'antefissa galante, la quale sta come coronamento smerlato della cornice.

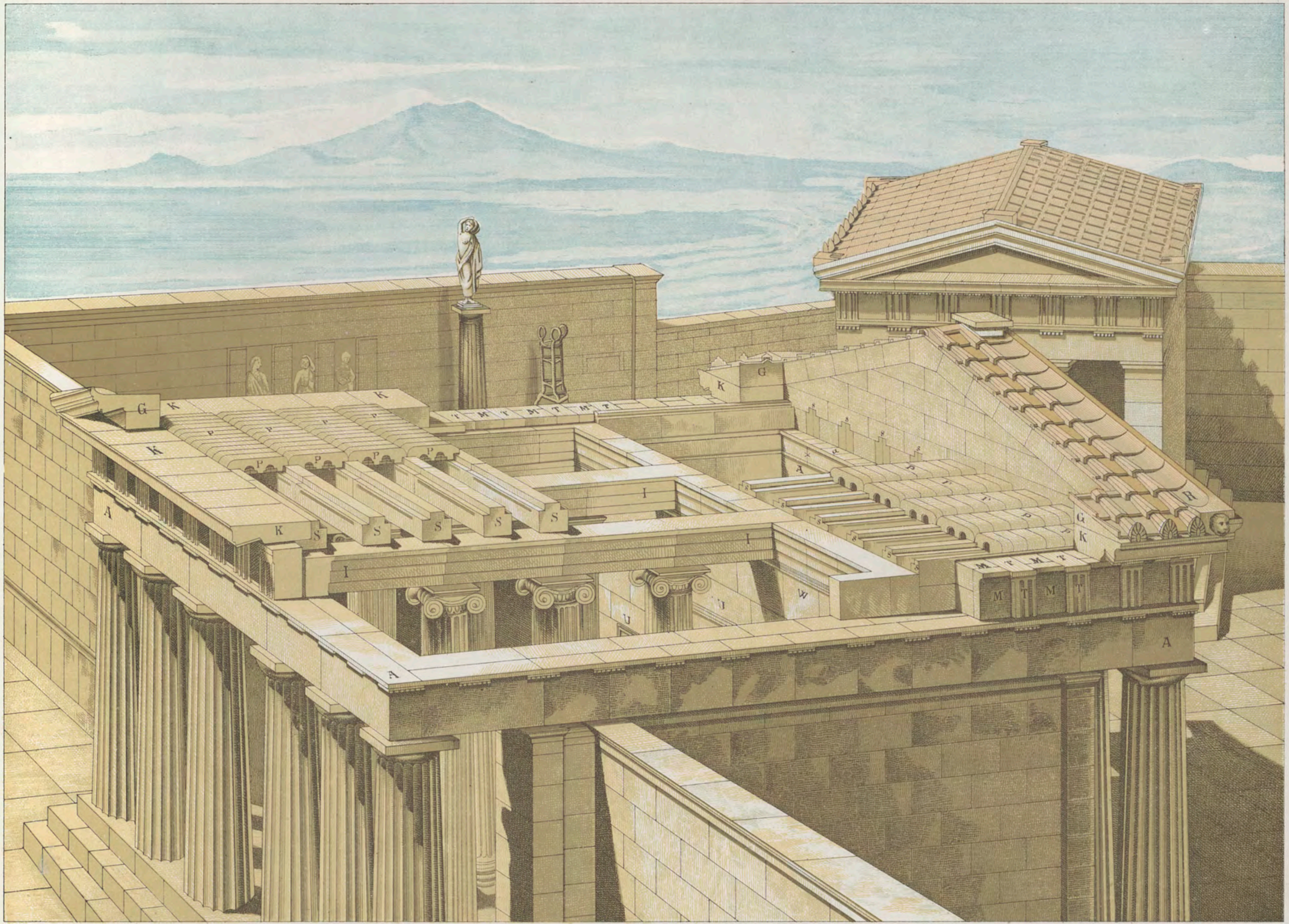
Evidentemente non si potrebbe immaginare organismo costruttivo più semplice di questo. Vi si inspirino gli architetti nostri e tentino di ottenere con altrettale semplicità di mezzi altrettanta solidità.

---

[1] I. 38, § 6.

[2] L'Acropoli d'Atene, vedi la tav. V.

[3] IX, pag. 395.


G
K
K
P
K
A
S
I
A
M T M T
U
W
R

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

PROPILEI D' ELEUSI.

IL PARTENONE E UN PICCOLO TEMPIO "IN ANTIS„

Se l'arte greca non avesse prodotto altro che il Partenone questo monumento solo basterebbe a renderla immortale (fig. 1 e 2).

Abbiamo già detto che era consacrato a Atena Partenia (Αθηνα πὰρθενος) ossia a Minerva Vergine; abbiamo già detto che fu eretto sotto gli auspici di Pericle dagli architetti Ictino e Callicrate e non senza il consiglio di Fidia il quale, in questo tempo, aveva la suprema sorveglianza di tutti i lavori pubblici.

Il Partenone veniva edificato sul luogo di un antico tempio detto Ekatompedon (che i Persiani avevano distrutto) eretto a scopo religioso e anche civile, essendovi depositato il tesoro della Repubblica; e fu compiuto nello spazio di dieci anni fra l'Ol. LXXXIII, 1 e l'Ol. LXXXV, 4 (448-437 av. Cristo). Tutto il tempio era di marmo pentelico e aperto nel mezzo, (cioè « ipetro ») e in quell'ordine dorico sobrio e solenne del quale fu, e restò sempre dipoi, tipo insuperato.

Il Partenone così come vedesi ora non ha più le sculture della scuola di Fidia nelle metope della trabeazione esterna; sculture preziose le quali narravano al popolo istorie relative a Atena e agli Eroi nazionali. Molte di esse, in un a varie statue del frontone e altri frammenti dell'Acropoli ateniese, si trovano a Londra nel Museo Brittannico, ivi portate da Lord Elgin. Il quale, nei primi anni di questo secolo, profittando della debolezza del sultano Selim III, s'impadronì di quante sculture restavano al Partenone facendone poi omaggio al suo Governo, che le collocava religiosamente nel detto Museo in un salone apposito: nell' « Elgin Saloon ». Nè il Partenone, naturalmente, ha più la meravigliosa statua colossale della Vergine Dea, opera di Fidia, la quale era collocata nella parte più ragguardevole del tempio e apparteneva a quella specie di opere scultoriche dette crisoelefantine; cioè composte d'oro (χρονοσῦς), e d'avorio (ελεφὰντινος). E chissà mai che fine sciagurata ha avuto, non avendosene più notizia da dopo i tempi di Valentiniano e di Valente!

Nè il Partenone ha più le dorature e i colori smaglianti i quali l'avvivavano rendendolo viepiù singolare, lassù in cima all'Acropoli da dove dominavasi il mare, le valli del Pentelico e le pianure del Pirèo dove spiccavano i frontoni del tempio di Giove di Egina.

Oggi il Partenone è ridotto quasi un mucchio indecifrabile di rovine; rovine pertanto eloquenti e sacre, che incutono rispetto e inspirano venerazione in coloro che hanno cuore sensibile e mente che pensa.

Il Partenone fu un prodigio di statica. Ictino vi aveva scritto intorno un libro che è stato perduto.[1] Chi sa che in questo libro egli non rendesse ragione degli accorgimenti statici che aveva usato nel tempio magnifico! Sta il fatto che nel Partenone venne osservato che le linee le quali paiono tutte rette in realtà non vi sono; che lo stilobate o basamento vi ha una leggera concavità (concavità la quale è risentita dalle trabeazioni); che gli allineamenti delle colonne vi hanno pure sporgenze non lievi, e, così, tutti gli angoli vi riescono un tantino acuti; venne osservato che nel Partenone una lieve inclinazione verso il centro è in tutte le colonne, le quali convergono in modo sì uniforme che gli assi prolungati s'incontrerebbero in un punto comune perpendicolare alla metà del tempio.

E mentre gli studi sul Partenone aumentano, il ch. prof. Dall'Acqua-Giusti, veneziano, poco tempo fa ha tentato di scagionare in parte, ma inutilmente, Francesco Morosini dell'immane disastro causato dalla bomba lanciata sul Partenone dalle sue genti quando a capo dei Veneziani sostenne la guerra contro i Turchi (sec. XVII). I quali nell'antico tempio consacrato alla invincibile Dea della Guerra, avevano ammassato sciaguratamente molta copia di polvere e si erano rifugiati riputandosi pienamente sicuri in quell'altezza, protetti ancora dal robusto tetto dell'edificio.[2] Come la bomba penetrando nel bel mezzo del tempio ne precipitasse le mura laterali della cella e con esse sei colonne da un fianco e otto dall'altro con le rispettive trabeazioni, dividendo così il tempio in due parti, ognun sa.

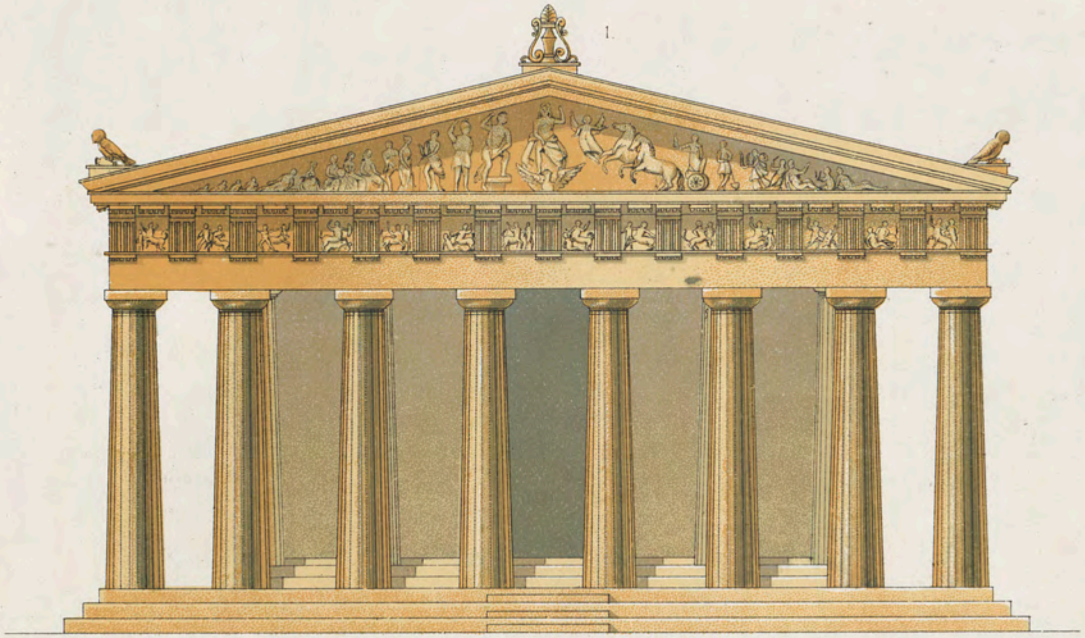
Così i Greci come i Romani dipoi, ebbero varie forme di templi « Il tempio *in antis* » o a parastate è il più semplice e il più antico (fig. 3) e consta, nella pianta, delle due fronti aventi due colonne nel mezzo e due pilastri d'angolo (fig. 4), cioè a dire aventi tre intercolonni. Eccone qua un esempio. L'altra pianta che è in questa tavola (fig. 5) è di tempio cosidetto « *Anfiprostilo* » per avere due fronti formate ciascuna da quattro colonne.

---

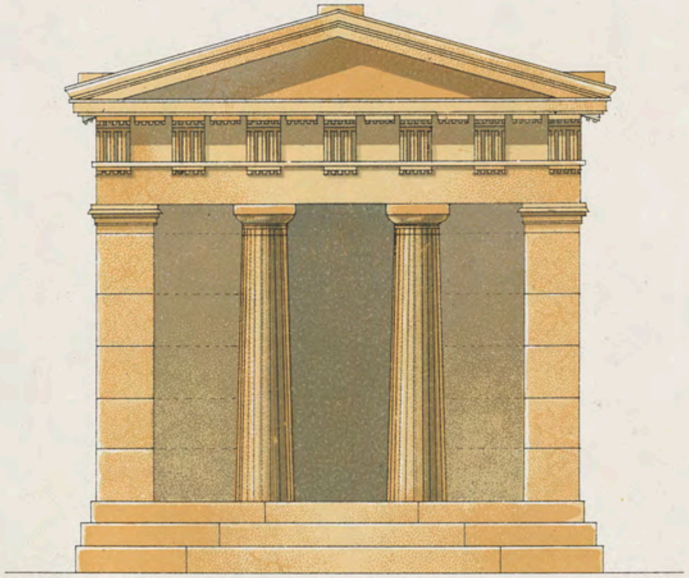
[1] Cfr. Vitruvio. Lib. VII Proemi.

[2] *I Veneziani in Atene nel 1687*. — Archivio Veneto, t. XXII, p. II. — Noi rispondemmo allo scritto del chiar. prof. Dall'Acqua-Giusti con uno scritto pubbl. nel N. 41, Anno II del *Pungolo della Domenica*.

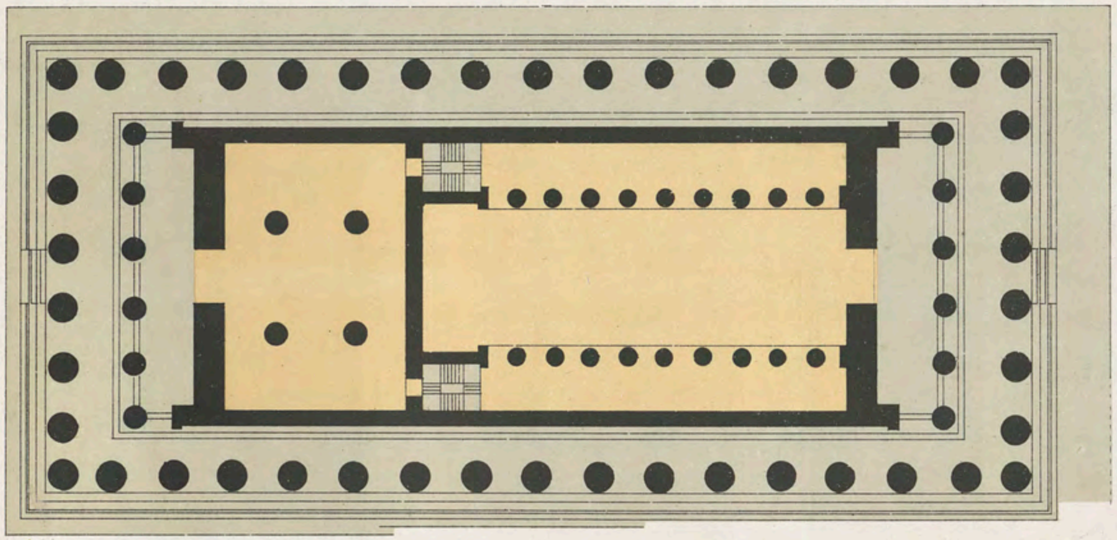
1.



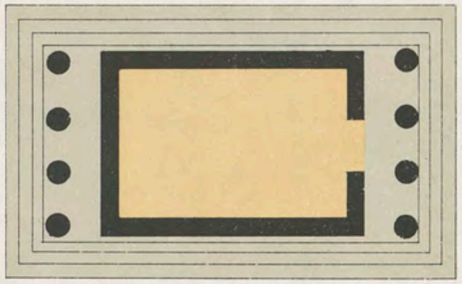
3.



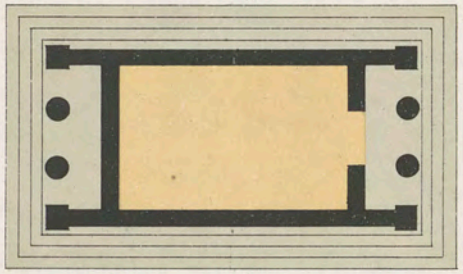
2.



5.



4.



ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

IL PARTENONE E UN PICCOLO TEMPIO IN ANTIS.

TEMPLI

DI ERETTEO, DI MINERVA POLIADE, DI PANDROSO E DELLA VITTORIA SENZ'ALI (NIKE-APTEROS)

Se il garbato studioso avrà la compiacenza di riguardare la nostra tav. V, la quale presenta la veduta generale dell' « Acropoli d'Atene » troverà alla sommità dell'Acropoli, alla sinistra del Partenone e come immerso nell'ombra sua il gruppo di edifici che noi gli offriamo nella tav. IX; gruppo che nel suo insieme va generalmente noto sotto il nome complessivo di « Eretteo » ('Ερεχθεῖον). Esso consta pertanto di tre celle (come vedesi dalla sua pianta) (fig. 2) fra loro aggruppate con insolita struttura architettonica, e ciascuna chiamata col nome che abbiamo riferito.[1]

Ma oltre alla sua struttura singolarissima, l'Eretteo, mostra un'altra nova particolarità in quelle figure mulièbri destinate a sopportare, con sentimento poco umanitario invero, una ricca e fiorettata trabeazione architravata; dando luogo così a una piccola cella — quella di Pandroso — detta con linguaggio comune: « Loggia delle Cariatidi ». Sulla quale abbiamo determinato di fermare lo sguardo in altro luogo e più particolarmente di quanto sarebbesi potuto qui, appunto per la sua novità.[2] Il resto, come vedesi (fig. 1) è in quell'ordine cosidetto ionico agilissimo, del quale anzi l' « Eretteo » e il tempio di « Minerva Poliade » che gli è addossato (o meglio il tempio di Eretteo è addossato a quello di Minerva Poliade)[3] furono e rimasero sempre tipo delizioso. Talchè l'ordine dell'Eretteo si può dire che ha la stessa importanza, nell'ordine ionico, che ha l'ordine del Partenone nell'ordine dorico.

Il gusto che c'è nel capitello a volute dell'Eretteo è esempio eloquentissimo del sentimento artistico fino, delicato, degli artisti greci. Ma, già, che serve spartire una cosa dall'altra? Tutto quanto l'agilissimo tempio dalle basi fiorite delle sue colonne ai leggiadri acroteri dei suoi frontoni, ha il carattere evidente di opera ordinata e eseguita da una mente superiore a cui erano familiarissimi i più alti prestigi dell'arte. Sembra che gli Ateniesi non vi ponessero mano che dopo aver finito i Propilei e il Partenone e quindi, probabilmente, non prima dell'anno in cui principiò la guerra del Peloponneso; la quale senza dubbio incagliò l'avanzamento della costruzione e, secondochè è da credere, impedì che fosse terminata prima del 393 av. Cr.

Quanta bellezza umana trovasi ora quasi totalmente distrutta! Se gli uomini fossero meno barbari e meno ingordi di quanto sono realmente, forse l'Acropoli d'Atene non sarebbe omai ridotta poco più d'un mucchio di rovine solenni!

L'altro picciol tempio che offriamo in questa stessa tavola, nel suo aspetto quasi totale: Pianta (fig. 6), Fiancata (fig. 5), Prospetto (fig. 4), Sezione del portico (fig. 3) è il gentilissimo tempio ionico della *Nike Apteros*, cioè a dire della « Vittoria senz'ali ». Venne eretto sotto gli auspici di Cimone, il quale, fra gli amatori e incoraggiatori illuminati dell'arte è ricordato molto meno di Pericle, senza essergli stato poi molto meno inferiore.

Il tempio della Vittoria senz'ali era stato eretto sull'Acropoli ateniese in memoria della battaglia vinta da Cimone sull'Eurimedonte. Stette su fino all'anno 1676: anno in cui venne distrutto dai Turchi per formarvi una batteria; ma scoperte le sue rovine nel 1835 venne ricostruito coi materiali primitivi. Il tempio, al solito, era ornato di scolture finissime, parte delle quali ora si trovano a Londra nel già citato Museo Britannico.

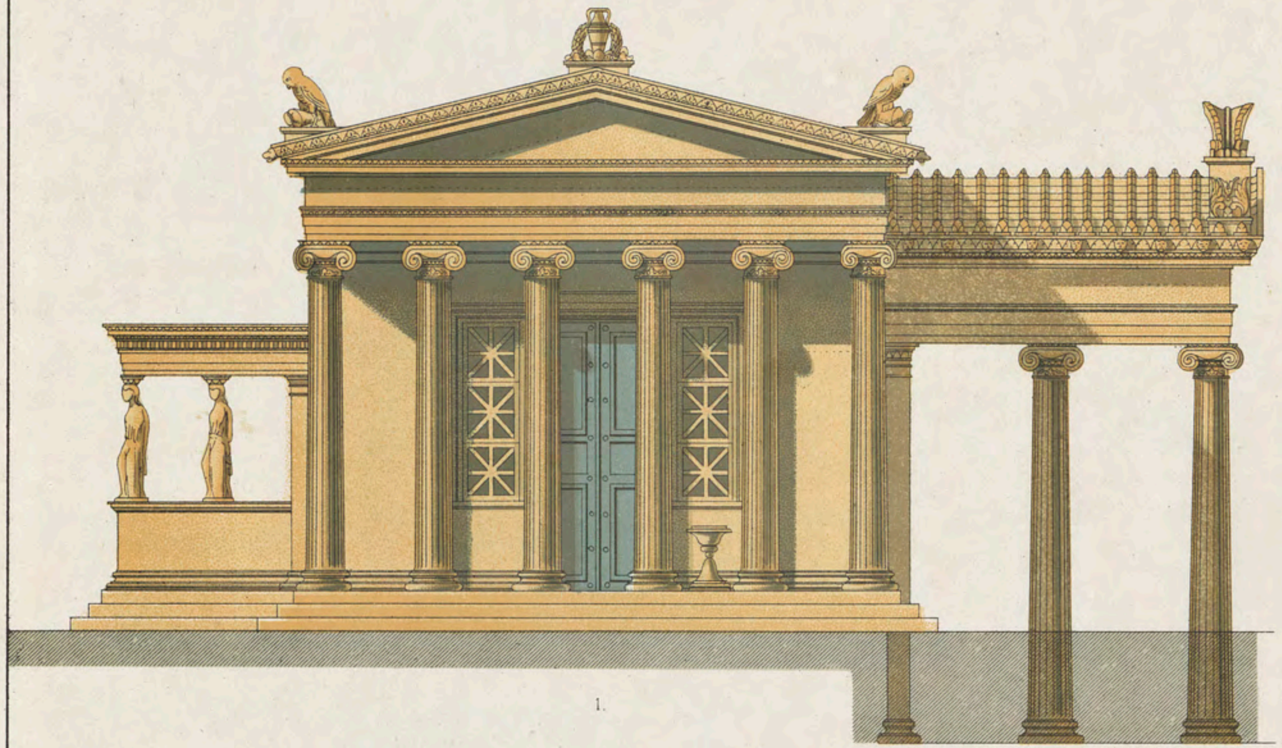
Strano contrasto! Questo tempio era consacrato alla Vittoria immaginata dai Greci senz'ali come se mai non potesse più abbandonare Atene, e fu distrutto per ragione di difesa, per una sconfitta toccata ai suoi nuovi padroni!...

---

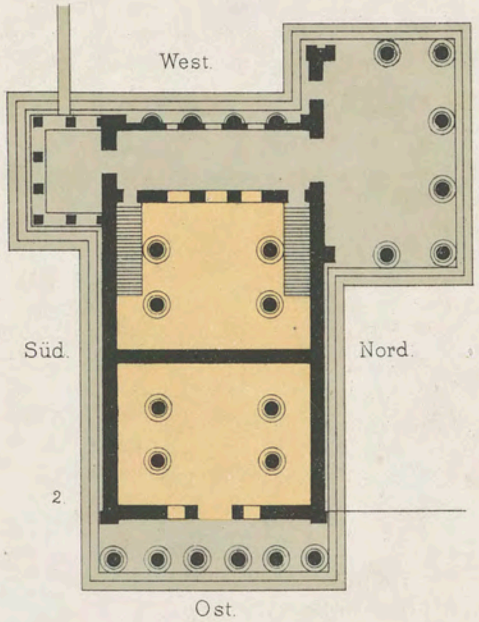
[1] Il Tempio di Eretteo è a nord, quello di Pandroso è a sud; il tempio mediano che ha due fronti, una a est l'altra a ovest, è quello di Minerva Poliade.

[2] Vedi tav. XI.

[3] Rileggi, per capir bene, la nota 1.

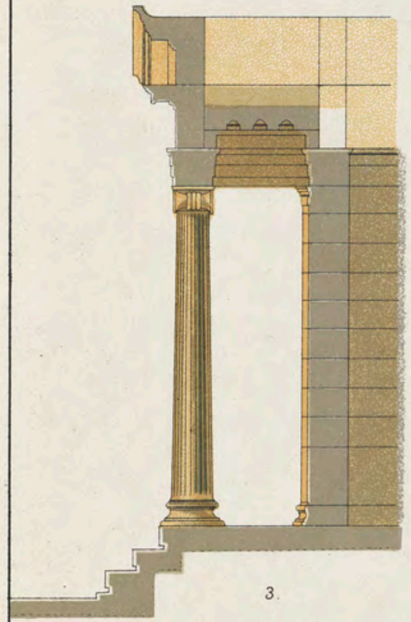


1.

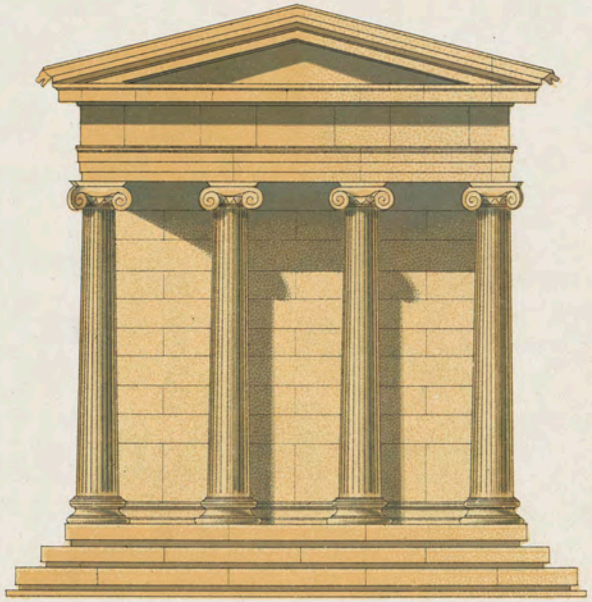


West.
Süd.
Nord.
Ost.

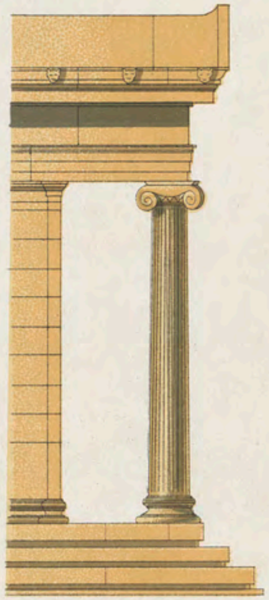
2.



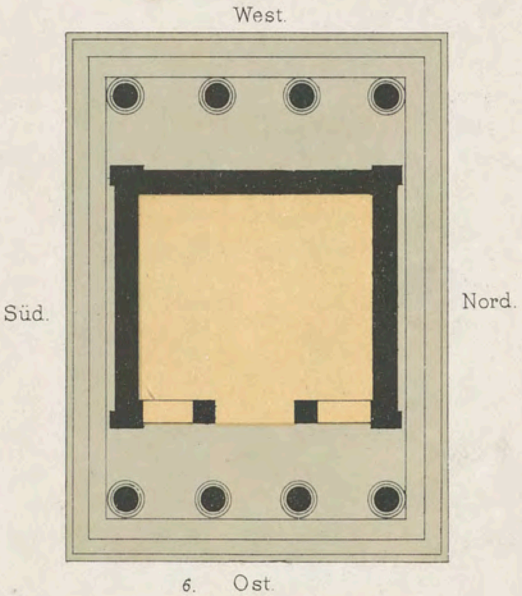
3.



4.



5.



West.
Süd.
Nord.
Ost.

6.

L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

TEMPLI DI ERETTEO, DI MINERVA POLIADE, DI PANDROSO E DELLA VITTORIA SENZ' ALI [NIKE-APTEROS.]

MOTIVI DI TIPO DORICO, IONICO E CORINTIO

Qui in questa tav. X, la prima cosa che fa impressione all'osservatore sensibile è il colore vivace onde sono dipinte cornici, capitelli e basi. E, invero, abbiamo ordinato questa parte della tavola non solo per mostrare i profili galanti di due trabeazioni, ma altresì per aver occasione di dire: che la policromia era usatissima dai greci architetti e di mostrare in che modo l'applicarono (fig. 1 e 2). Nella fig. 1 abbiamo il guscio (k) in blu con ovoli dorati, e lancette dorate con fondo rosso, poi un leggiero riposo, poi un ornamento più particolareggiato del primo, a fogliette in rosso, blu e oro, poi un largo riposo (h); abbiamo quindi il fregio con gocciole blu, triglifi rossi e metope con scolture assai rilevate e colorite e aventi fondo blu, poi l'architrave (f) opportunissimo riposo; abbiamo ancora il capitello particolareggiato nei suoi larghi ornamenti: abaco (e) echino (d) listelli (c) incavo (b) fusto scannellato o striato (a).

Nel tutto vedesi quivi una opportunità e un'intelligenza nella disposizione dei colori che non potrebbesi desiderare maggiore. La medesima intelligenza e opportunità è evidentissima anche nella trabeazione ionica (fig. 2) ornata nella modanatura finale da una decorazione a palmette (k) finissima con mascheroni in rilievo, questi e quella usatissimi e usatissima dagli artisti greci. Abbiamo ivi altresì l'architrave (f) diviso in tre piani e coronati da deliziosissimo profilo di modanature a linee curve, il quale manca all'architrave dell'ordine dorico; perchè questo ordine di sua natura più sobrio dello ionico, non comporta decorazioni troppo particolareggiate e fiorite; così come vedesi anco confrontandone i due architravi. Elegantissimo è quivi, pure, il capitello ionico colle volute flessuosissime e elegantissima è la base col toro scannellato.

La ragione che giustifica presso i Greci questo constante lusso e sfolgorío d'oro e di colori arditi, è la medesima che giustifica la policromia brillante degli Egizi;[1] la necessità del clima lo impone. Onde non insisteremo su questo punto pur notando che la policromia nell'architettura greca, prima negata da molti, oggi dopo gli studi sagaci dell'Hittorff, del duca di Luynes, del Semper, del duca di Serradifalco e di molti altri minori, non può esser messa più in dubbio da alcuno.

Per completare la tav. X vi abbiamo messo questa trabeazione romana e corintia (fig. 3) di cui sarà osservato l'energico profilo diverso nel suo sentimento da quello greco più timidetto, ma più gentile del romano. C'è quivi forse un po' di sbilancio fra la fioritura del capitello e le linee semplici e non ornate della cornice; ma la trabeazione tutt'assieme può accettarsi pertanto come tipo eccellente e sobrio. La base attica (diversa sostanzialmente dall'altra base dove c'è intuizione acutissima degli effetti architettonici in quelle varie modanature piccole e tutte eguali in contrapposto a quel guscio rovescio che fa massa), la base attica, dicevasi, ha profilo grecizzante. Ognun sa, del resto che questa specie di base è comune all'architettura greca e romana e a tutte le architetture che derivano dall'architettura greca o romana e conservano palese il tipo iniziale.

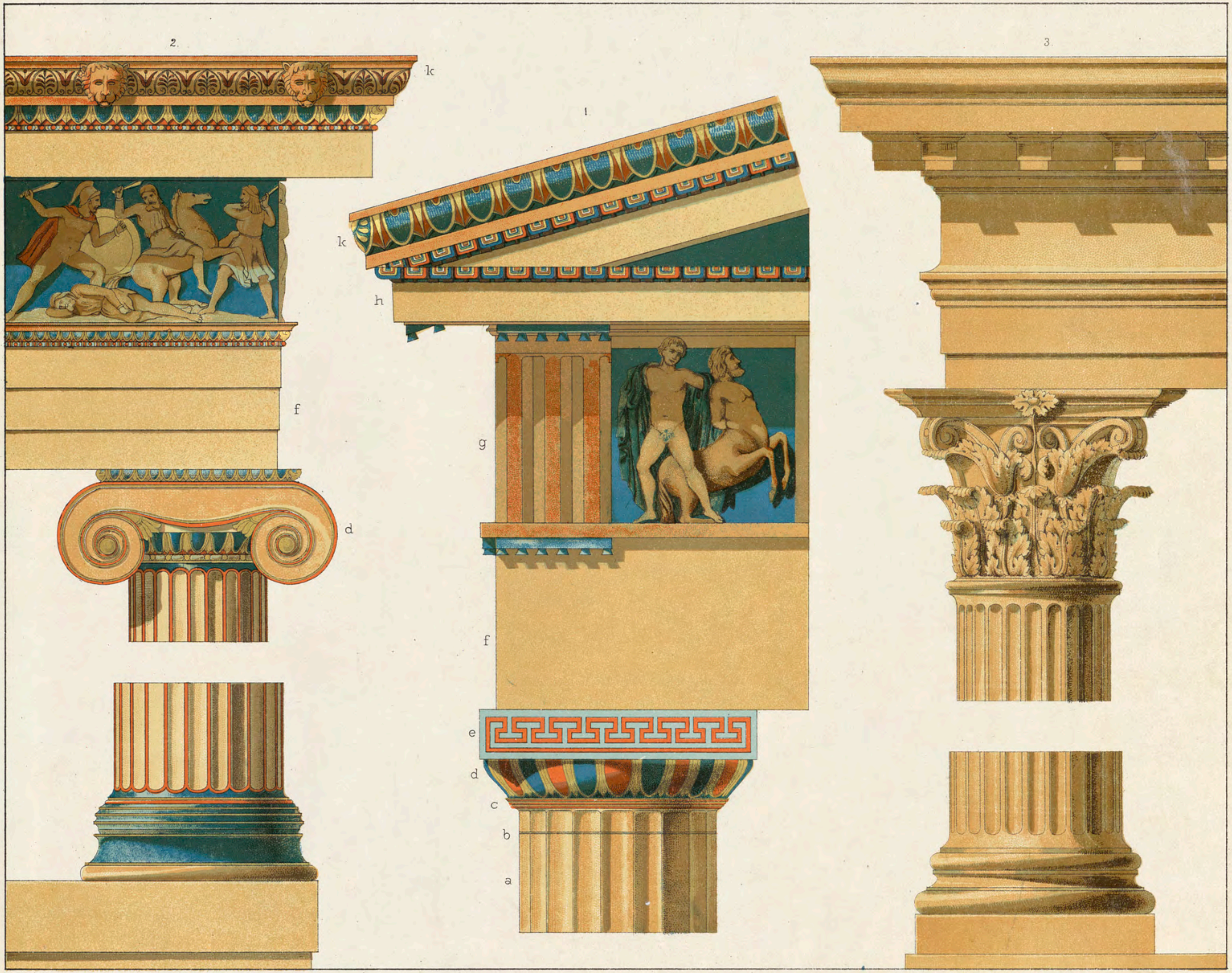
Le differenze fra tutte queste basi attiche adoperate nei diversi stili architettonici derivano dai rapporti proporzionali dei profili i quali conservano identica disposizione dappertutto.

Per carità non si vegga, in queste parole, far capolino un segno di benevolenza verso la legislazione architettonica del Vignola troppo popolarizzata.

E giacchè siamo a parlar di profili diremo: che i profili bisogna studiarli colla massima diligenza ma non con la diligenza pecoresca che si usava una volta. Continuando a obbedire il Vignola e gli altri Trattatisti del Cinquecento, i quali hanno stampato il formulario delle proporzioni e combinazioni architettoniche, non si faranno mai profili a modo nostro, ma a modo del Vignola e compagnia. Ora in ciò, secondo noi, bisogna essere ambiziosi: bisogna studiare il Vignola o, qualche altro artista più liberale di lui; ma poi, quando la mente istruita può guidare la mano come vuole, bisogna far da sè. I profili vanno tracciati a mano libera senza la pedante servilità del compasso in quel modo che la mente li immagina. Il compasso lo deve avere negli occhi, l'artista: era solito dire Michelangelo.

---

[1] Vedi illustrazione della Tav. I.


2.
k
1
3.
k
h
f
g
d
f
e
d
c
b
a

MOTIVI DI TIPO DORICO, IONICO E CORINTIO.

IL TEMPIO DI PANDROSO

DETTO VOLGARMENTE LA « LOGGIA DELLE CARIATIDI »

Se il desiderio utile di dare alla fronte del « Tempio di Pandroso » (tav. XI) lo sviluppo che le abbiamo dato nella sua parte sostanziale, non ci avesse impedito di sopprimere alla fronte lo stilobate, per ragione della misura fissata del foglio, certo, l'effetto che essa ivi fa, sarebbe stato, in tal caso, molto ma molto più considerevole. Perciochè quella superficie piana e senza ornati, la quale constituiva la parte inferiore del Tempio, avrebbe dato qui risalto magnifico alla parte superiore ornatissima come lo dà realmente. La cornice architravata ricca di ovoli, di fogliette secche e puntute, di perle e di dentelli entro cui scherzava a suo talento la viva luce d'Atene, sta benissimo così decorata, per una costruzione tenuta su, invece che dalle solite colonne, da figure mulièbri avvolte in lunghi e ampi paneggiamenti sottilmente pieghettati secondo lo stile della scoltura greca.

Queste figure (erano sei) dette « Cariatidi » (perchè seguendo un passo di Vitruvio [1] rappresentavano donne di Caria che furono mostrate in questa guisa dagli artisti a perpetua ignominia della città traditrice) [2] queste figure dette Cariatidi sono la parte che dà la nota più originale a questo prezioso monumento; nel quale vuolsi tuttavia pregiare anche la trabeazione senza fregio scelta molto opportunamente e armonizzata bene nelle sue parti. Circa l'origine delle Cariatidi constatiamo che la figura applicata come mezzo di sostegno si trova in Asia molto tempo prima che a Atene e perfino in Sicilia nel tempio colossale di Giove Olimpico a Agrigenti.

Nelle Cariatidi ognuno scorgerà un'impronta geometrica, la quale allontana l'idea della figura umana studiata dal vero e fa capire che l'artista nel plasmar queste figure deve aver pensato continuamente che stava per eseguire dei sostegni e non delle statue nel senso preciso della parola; o meglio, nel senso che ora diamo, per comodo, alla parola: statua. Le Cariatidi nel loro umore ineffabilmente sereno, nella loro sostenutezza e fredda dignità non ci fanno pena; e ciò perchè non mostrano di fare uno sforzo doloroso; il quale d'altronde sarebbe ripugnato all'arte greca. Lo che vuol dire, in sostanza, che la linea architettonica nel tempio di Pandroso è perfettamente innestata alla figura; vale a dire: che la natural gentilezza del carattere femminile quivi si confonde con la gentilezza artificiale delle linee architettoniche. È da notarsi che le gambe di queste statue rivolte verso la linea mediana dell'edifizio sono leggermente piegate: ciò, è evidente; conferisce maggior grazia al loro profilo e sostituisce la rastremazione voluta dal ritmo della architettura greca. [1]

Lo stato odierno del Tempio di Pandroso, detto volgarmente la « Loggia delle Cariatidi » è molto deplorevole. Chi lo vuol conoscere prenda, naturalmente, una fotografia o dia un'occhiata al volume del nostro amico comm. Castellazzi (Ricordi di architettura orientale: Atene [2]) dove il monumento è disegnato dal vero e in prospettiva nello stato suo di poco più di dieci anni sono. Lord Elgin, che avrebbe portato a Londra tutta quanta l'Acropoli d'Atene, ognun sa che s'impossessò di una delle sei Cariatidi della Loggia e a quella originale si sostituì una falsa Cariatide di terra cotta.

A onore del vero bisogna dire però che le antichità greche di cui dotò il Museo Britannico Lord Elgin, sono colà conservate con moltissimo rispetto.

---

[1] Opera cit. Vol. I, cap. I.

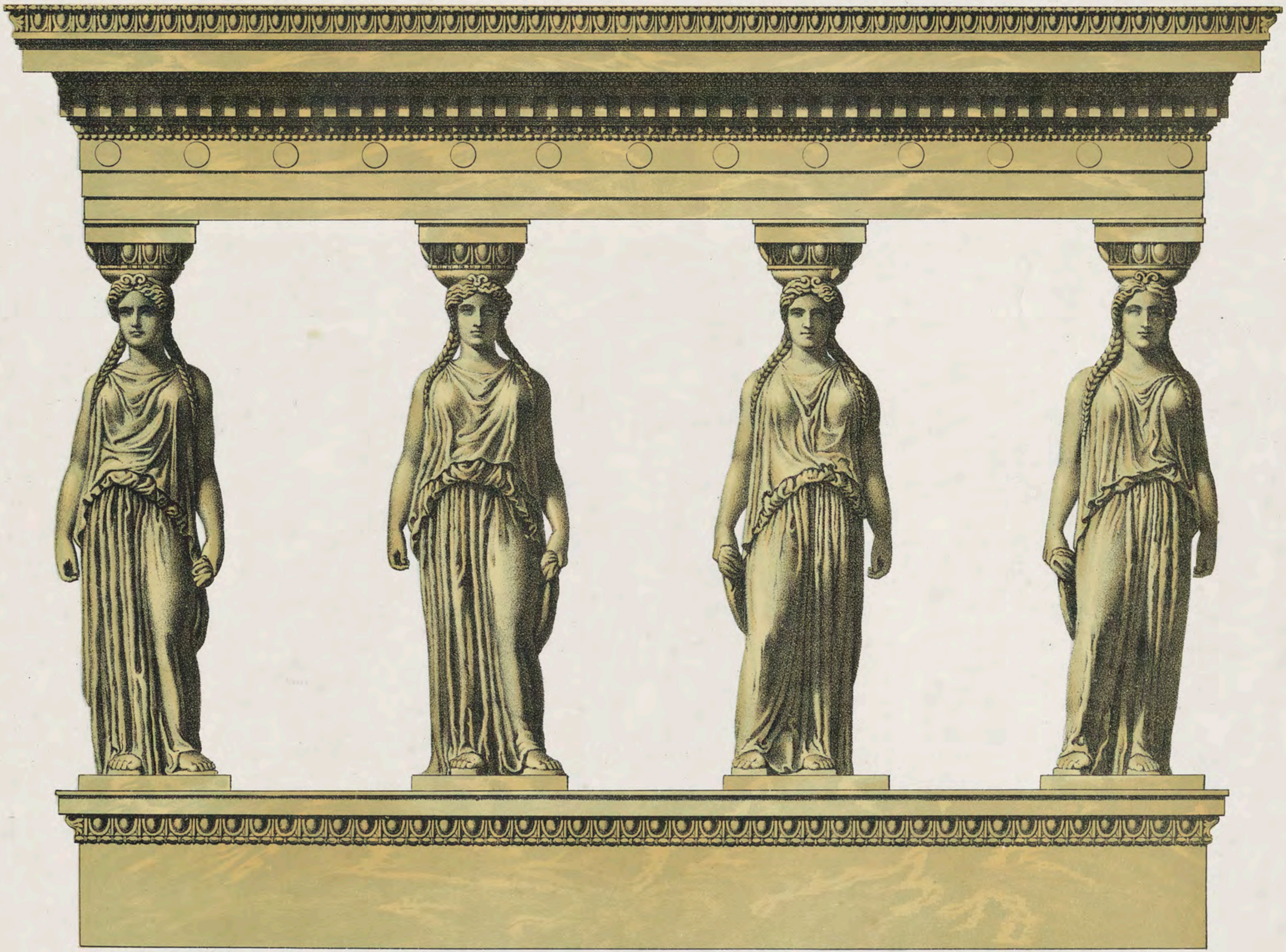
[2] Si ricordi che questa città del Peloponneso aveva parteggiato coi Persiani.

---

[1] Cfr. le acute osser. fatte int. al Pandr. dal Viollet-Le-Duc nei suoi *Entretiens sur l'Architecture.* VIII p. del II lib.

[2] G. Castellazzi. *Ricordi di Architettura Orientale.* Tav. XIII. Il Tempio di Pandroso vedesi pure, nello stato in cui ora si trova, nel Vol. II, Tavola XIX, fig. 1, dell'Antichità d'Atene mis. e disegn. da J. Stuart e N. Revet e pubbl. per cura di G. Aluisetti.

Arte Greca.



Ulrico Hoepli editore, Milano.

Il Tempio di Pandroso [V.e l'assieme alla Tav: 9]
D.o volgar la „Loggia delle Cariatidi.

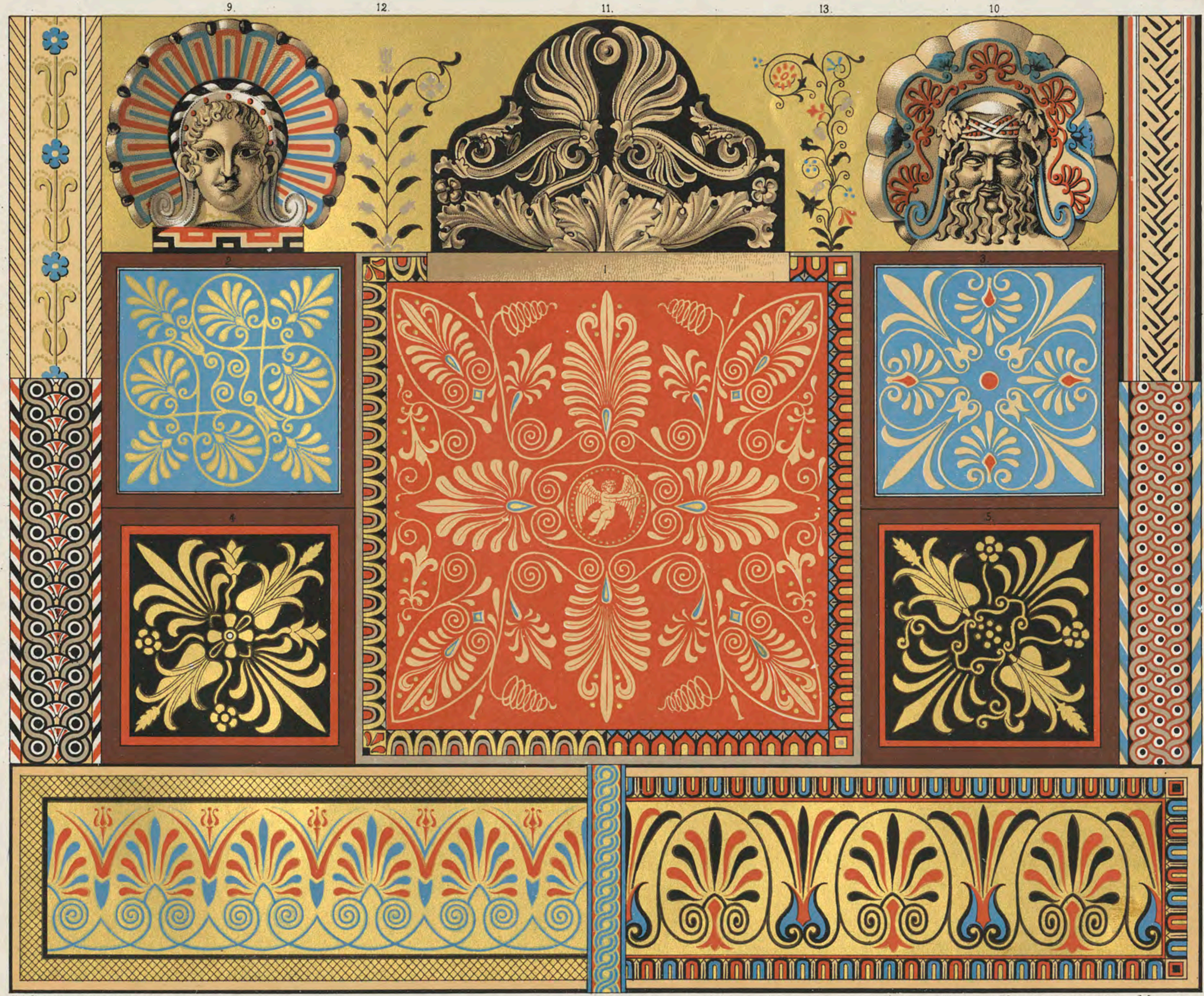
ANTEFISSE, FREGI E RIQUADRI ORNAMENTALI

Dopo quanto si è veduto e si è detto dell'Arte Greca, è ovvio rilevare ora che gli artisti greci ebbero gusto finissimo nel disegnare ornamenti. In questa tav. XII e nelle due successive abbiamo aggruppato copia non indifferente di motivi ornamentali sui quali richiamiamo la sagace attenzione dello studioso.

Quivi, la maggior parte, sono ornamenti dipinti; solo le antefisse sono in basso rilievo e poi colorite a più tinte (fig. 9, 10 e 11). E con che gusto son colorite! Senonchè più che sul colore desidereremmo che lo studioso si fermasse a considerare con passione la composizione agile e intonatissima nelle sue parti, oltrechè delle antefisse, dei fregi a palmette e a campanule; la qual composizione si svolge con tanta spontaneità e rivela che la immaginazione nell' idearla non ha nient'affatto faticato (fig. 6 e 7). Siffatti fregi caratteristici dell'arte greca, hanno più o meno la stessa nota; vale a dire, lo stesso tipo; ma si confrontino pur tuttavia, p. es., questi due fregi dei quali ci occupiamo, e si vedrà con quanta accortezza d'arte l'uno è stato fatto diverso dall' altro senza sforzarne il rispettivo svolgimento e la natural somiglianza. Chè in arte non è soltanto il concepir sempre cose nuove e originali, ciò che rivela fantasia vivace; ma il pregio dell'artista sta molto anche nel sapere trovare tutte le molteplici varianti di un bel motivo e nel saper dare a ciascuna impronta nova e bella. E di questa dote, rara oggidì, i Greci dettero continuamente prove brillanti e esempi da seguire; come qui vedesi anche nei vari riquadri, che corrispondono ai numeri 1, 2, 3, 4 e 5. Che i Greci dettero esempi da seguirsi è noto a tutti; e n'è prova evidente anche in questa tavola nei due fregi corrispondenti ai num. 16 e 17 i quali furono imitati — diremo più correttamente: copiati — dagli artisti del Rinascimento.

Ma, già, la bellezza vera è eterna. Chi non copierebbe oggi que' galantissimi ornamenti messi qui per arricchire maggiormente la tavola? (figure 12 e 13.) E l'altro ornamento semplicissimo e pur di tanto effetto (figura 15) chi non lo copierebbe?

ARTE GRECA.


9.
12.
11.
13.
10.
14.
15.
2
1.
3
4
5
16.
17.
6.
8.
7.

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

ANTEFISSE, FREGI E RIQUADRI ORNAMENTALI

ORNAMENTI DI VASI

Quanto fosse considerevole l'industria dei Vasi in Grecia non vi è persona di mezzana coltura che lo ignori; riservandoci di dirne qualcosa in altro luogo [1] — oggi accenniamo soltanto gli ornamenti variati onde venivano decorati i vasi.

Ecco qua una serie scelta di ornamenti da vasi; vi è il solito gusto di composizione e la solita finezza di lavoro che abbiamo rilevato negli ornamenti della tavola precedente.

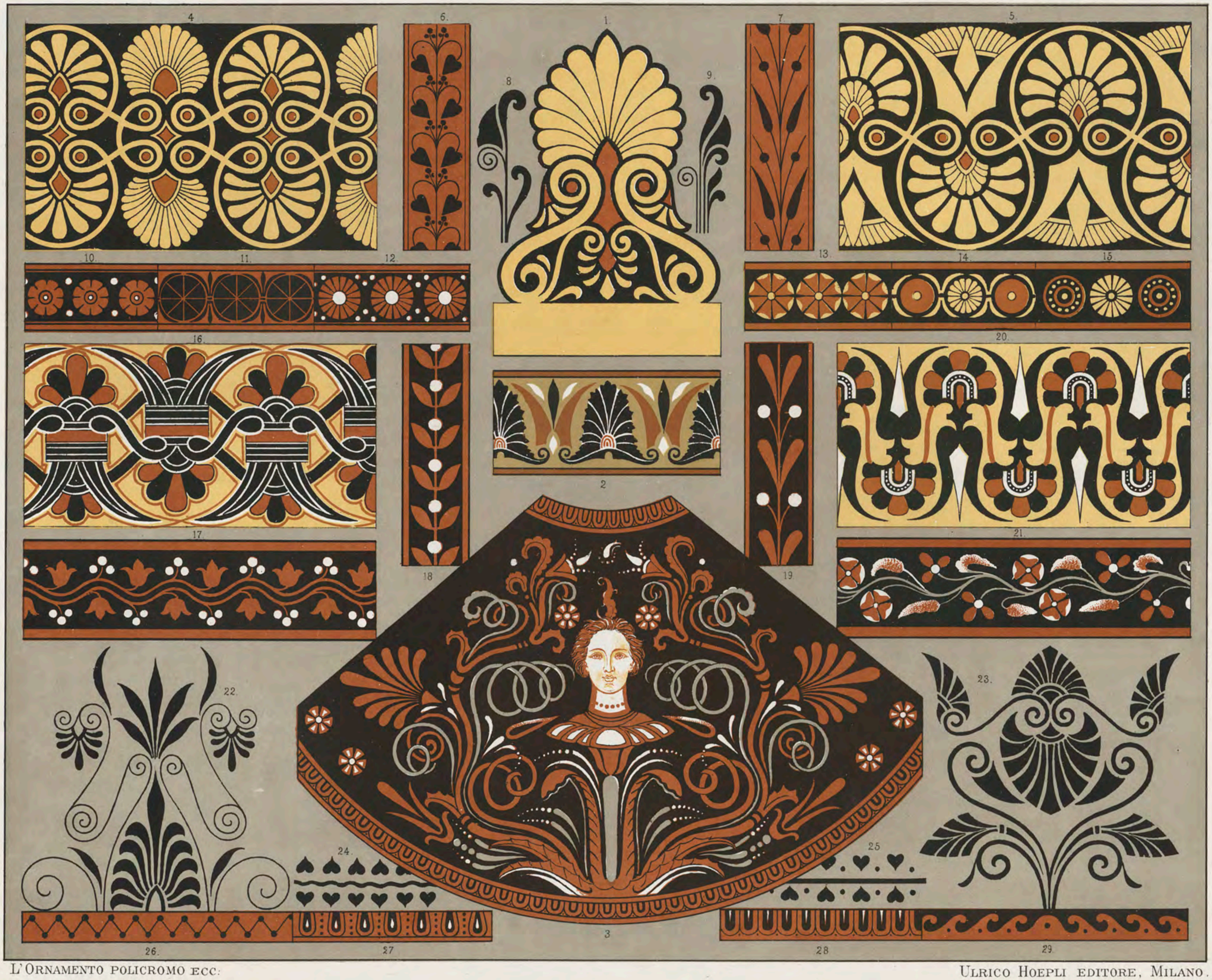
L'arte è varia come il pensiero che la crea e come il pensiero è quindi capricciosa e vaga. Perciò, in generale, è da pazzi pretendere che una cosa la quale piace a noi debba incondizionatamente e egualmente piacere a degli altri. Eppure — vedete originalità! — noi siamo persuasi che la maggior parte degli ornamenti i quali offriamo nella tav. XIII, debba garbare alla gente di buon gusto. Come non può piacere, p. es., l'antefissa corrispondente al n.° 1? Come non possono garbare i fregi riprodotti ai num. 6, 7, 16, 18, 19, ecc.? Come non può piacere l'ingegnoso e originale ornamento corrispondente al n.° 17? Rivolgiamo queste considerazioni allo studioso nella fiducia che non le trovi orgogliose nè strane.

Dunque l'arte, secondo noi, ha i suoi assiomi. Colui che non ne saprà capire, a tutta prima, la bellezza evidente — poveretto! — si occupi tutt'altro che d'arte! Ma il nostro studioso ha le nostre idee: e incoraggiati dalla sua passione non aggiungiamo parola, sapendo che gli assiomi non hanno bisogno di dimostrazione.

---

[1] Vedi la illustrazione della tavola XVI.

ARTE GRECA.


4.
6.
1.
7.
5.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
20.
2
17.
21.
18
19.
22.
23.
24.
25.
3.
26.
27.
28.
29.

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

ORNAMENTI DI VASI.

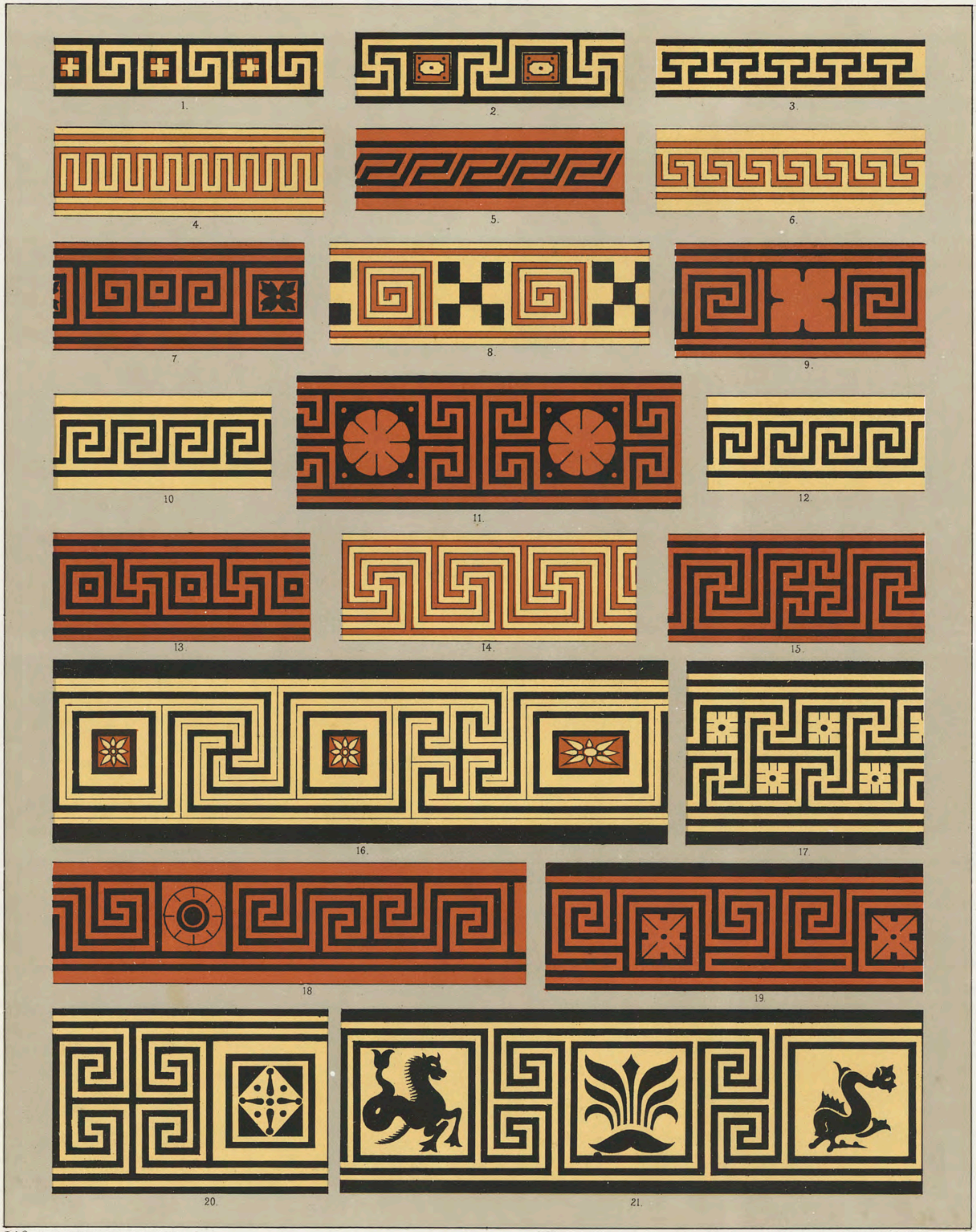
VARI TIPI DI GRECHE

Perchè questi ornamenti singolarissimi sono detti « Greche » tutti lo sanno. Nella decorazione dell' arte greca di qualsivoglia tipo e di qualsiasi epoca, hanno avuto importanza considerevole come viene dimostrato anche dalla varietà grandissima che se n' ha. A proposito delle « Greche » si potrebbe ripetere quanto abbiamo detto nell' illustrare la tav. XII; cioè: che il valore di un artista sta anche nel saper trarre il più vasto profitto da un tipo bello che si è trovato mostrandolo in molte delle sue infinite combinazioni. In questi ornamenti padroneggiano le linee rette; pertutto sono le solite linee combinate a quadretti o rettangoli qua e là interrotti che s' inseguono e si ripetono e si allungano e si accorciano quanto si vuole. Talvolta que' motivi a linee rette e ad angoli, il più sovente, retti, sono tramezzati da animali fantastici o da fiori gentili (fig. 21) o da rosette fatte dalle solite linee (fig. 17, 19) o da rosoni e riquadri capricciosi: (fig. 1, 2, 7, 8, 9, 11 e 16) sempre però intonati e intonate colla parte essenziale dell'ornamento caratteristico.

L'applicazione delle « Greche » come fu molteplice, anzi addirittura infinita, così può ridoventare oggi. Da essere monumentali in membrature di una trabeazione, da essere ornamenti vaghi in un vaso galante, fino a umiliarsi a diventar bordure di una sottana di signora; le greche, sono l' ornamento più comodo, più libero, più manevole di quanti ne sieno stati immaginati. Per disegnarle facilmente bisogna prepararsi con diligenza la carta quadrettata e seguire e contare i quadri, via via, che si vuol segnare il motivo prefissoci.

* * *

ARTE GRECA.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18
19.
20.
21.

L'ORNAMENTO POLICROMO ECC: ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

VARI TIPI DI GRECHE.

IL VASO MEDICEO

Col far disegnare il « Vaso Mediceo » abbiamo modo di mostrare allo studioso uno dei due più magnifici crateri antichi che si conoscono. Chè il Vaso Mediceo è il degno corrispondente del Vaso Borghese il quale nel 1808 dalla Galleria omonima venne trasportato al Louvre e ivi collocato nell'ampia Sala delle Cariatidi (n.° 235 d. Cat.).

Cosa fossero i crateri è presto detto.

Erano vasi di marmo o di bronzo o d'altro metallo che gli antichi collocavano in un angolo dei geniali triclini; e, poichè in que' vasi mescolavano il vino coll'acqua, si dissero *crateri* da *crasis* greco che significa miscuglio. Da que' vasi ampi i servi con i simpuli o somiglianti arnesi, attingevano la bevanda che offrivano poscia in apposite tazze agli invitati.

Il Vaso Mediceo ognun sa che venne scoperto a Roma e fu acquistato dai Medici i quali lo messero nella loro villa al Pincio. Quivi rimase fino al 1780, epoca nella quale fu trasportato con molti altri monumenti cospicui nella Galleria degli Uffizi in Firenze dove si trova ancora, nella sala la quale racchiude quell'altra meraviglia che l'Italia pure deve ai Medici; — la raccolta, unica al mondo, dei ritratti autografi dei più famosi pittori; raccolta che ora pure al Louvre si sta facendo grazie alle premure meritorie dell'onorevole Ed. Turquet sotto segretario di Stato.[1]

Il Vaso bellissimo che abbiamo voluto riprodurre in due aspetti (fig. 1 e 2) acciocchè lo studioso se ne faccia un concetto per quanto è possibile preciso, non va soltanto celebrato per la sua forma sobria e nell'istesso tempo galante, quanto va per la magnificenza del bassorilievo da cui viene ornato e rappresentante il sacrificio di Ifigenia. La sciagurata vergine vedesi rappresentata seduta ai piè del simulacro di Diana avvolta da ampio paneggiamento che va dall'attaccatura delle gambe in giù. Davanti a lei è Achille, come lei seminudo, che la guarda teneramente (fig. 1). Dall'altra parte di Ifigenia trovasi Diomede con il piede sinistro appoggiato ad un piccolo piedestallo, cogli occhi rivolti su di lei, al solito, mestamente, nudo, con l'elmo in capo, il brando al fianco e il manto il quale gli cade giù dal braccio sinistro. Poi c'è Agamennone e un altro capitano greco dell'epoca eroica (fig. 2), e infine c'è l'araldo Taltibio che la nostra fig. 1, per il rotondeggiar del vaso, mostra imperfettamente, a sinistra del pensoso Diomede.

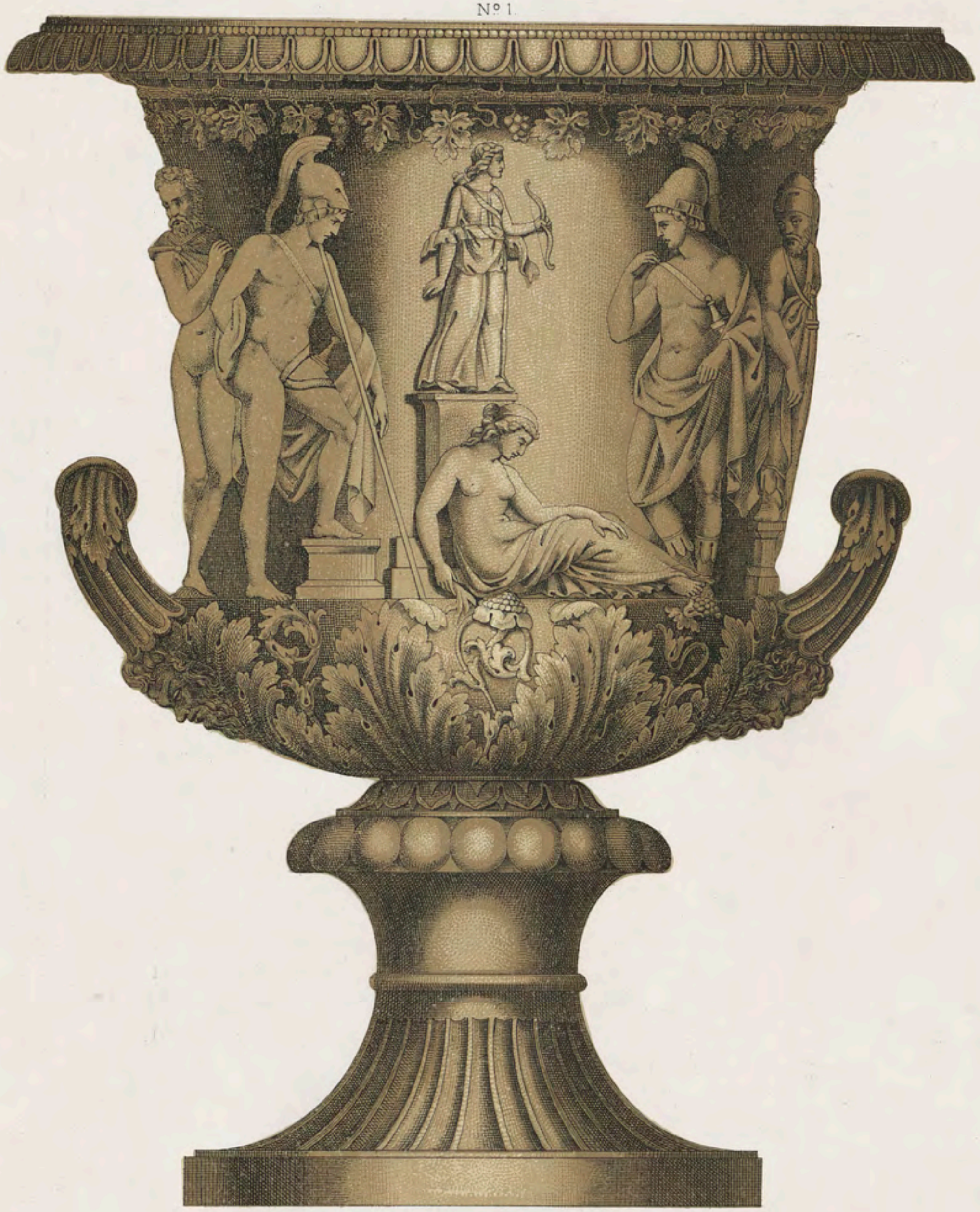
Star qui a rilevare le finezze artistiche di quest' opera superba è inutile: basta il dire che in questo cratere è la impronta vigorosissima dell'arte scultorica greca nel bassorilievo figurativo e negli ornamenti gentili e equilibrati fra di loro.

È anche superflo rilevare qui l'altezza conseguita dai Greci nella scoltura. Siamo persuasi che lo studioso non ignora cosa sono le scuole elleniche; cioè a dire: la scuola di Samo — che è la prima scuola di scoltura di cui parlano gli scrittori — la scuola di Chio, la scuola di Corinto, la scuola di Sicione, la scuola di Sparta, le scuole Ioniche, quelle di Tebe, di Egina e di Atene e perciò speriamo che il solo ricordo di questi nomi basterà a rammentare allo studioso medesimo tanta grandezza d'arte; la quale dalle figure geometriche e senza vita, per svelta e gloriosa successione storica, assorge a tal grado di perfettibilità quasi diremmo ineguagliabile.

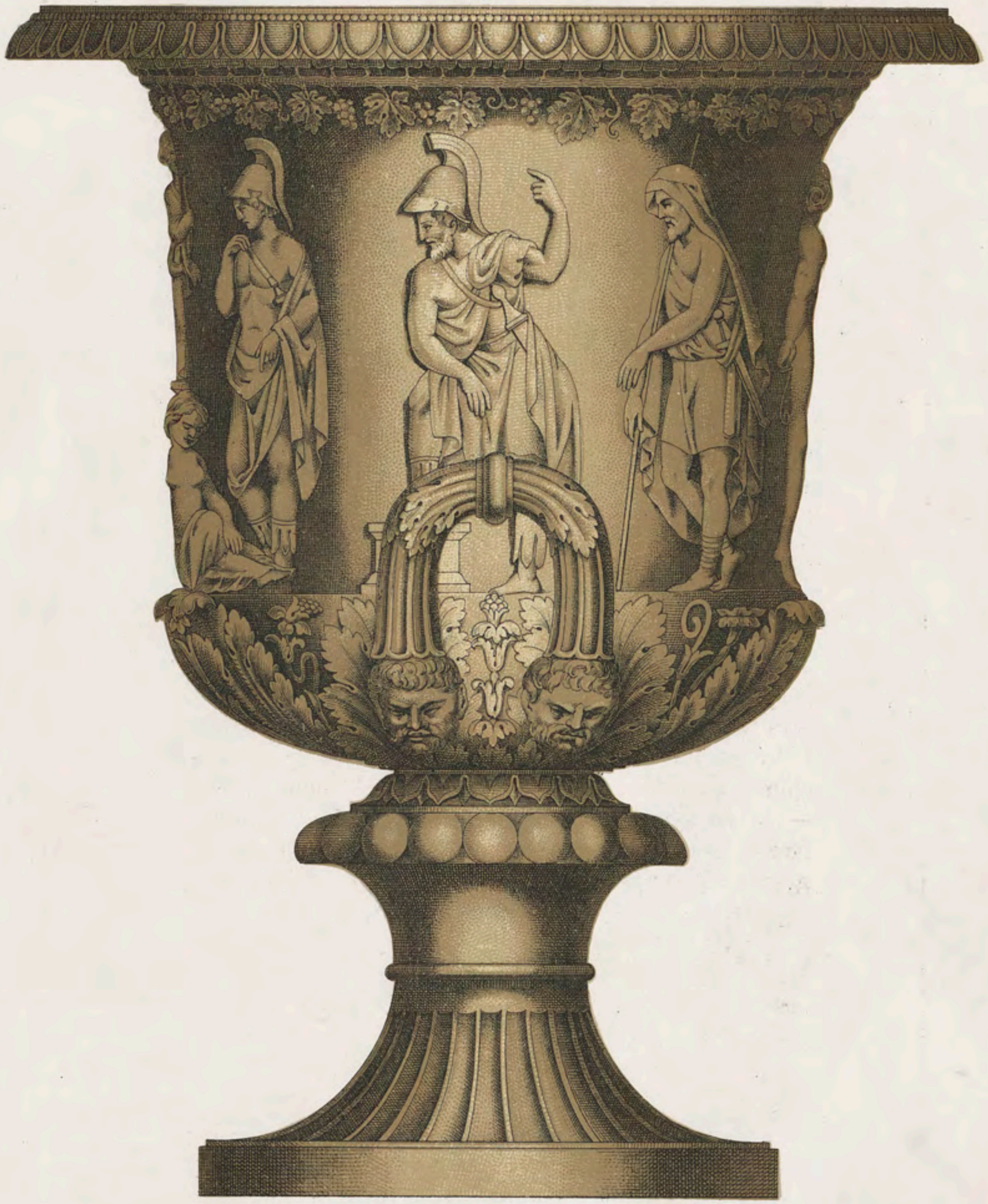
---

[1] Cfr. *Courrier de l'Art*, 5° anno, N. 35 del 28 Ag. 1885, pag. 417.

N° 1.



N° 2.



IL VASO MEDICEO.

VARI TIPI DI VASI

L'industria ceramica in Grecia fu fiorente fin da tempo antico specialmente a Atene e a Corinto. I Greci non considerarono la pittura vasculare vera e propria arte; nè credesi che alcuno dei lor pittori insigni vi si accingesse o poco o molto. Decisamente la fantasia greca nell'industria vasculare trovava soddisfazione continua potendovisi dispiegare liberamente. I motivi vi sono inesauribili. Ora il vaso ha pancia sferica (fig. 5 e 8) ora la ha a guisa di cono tronco (fig. 6, 7 e 10). Ora ha sviluppo verticale (fig. 2, 3, ecc.), ora lo ha orizzontale (fig. 1, 4, ecc.). Ora le figure sono nere su campo rosso, ora sono bianche su campo rosso o nero. Ora quelle figure rappresentano scene mitologiche o eroiche; ora recano scene familiari o religiose: quasi mai raccontano avvenimenti storici. Ora, infine, il vaso ha dimensioni considerevoli, ora le ha piccolissime. Insomma la fantasia degli artisti greci che facevano vasi, era liberissima; e per questo e per l'abbondanza di vasi antichi che si sono rintracciati principalmente violando tombe, oggi si tiene in singolare considerazione la parte dell'archeologia che si occupa dell'antica ceramografia.

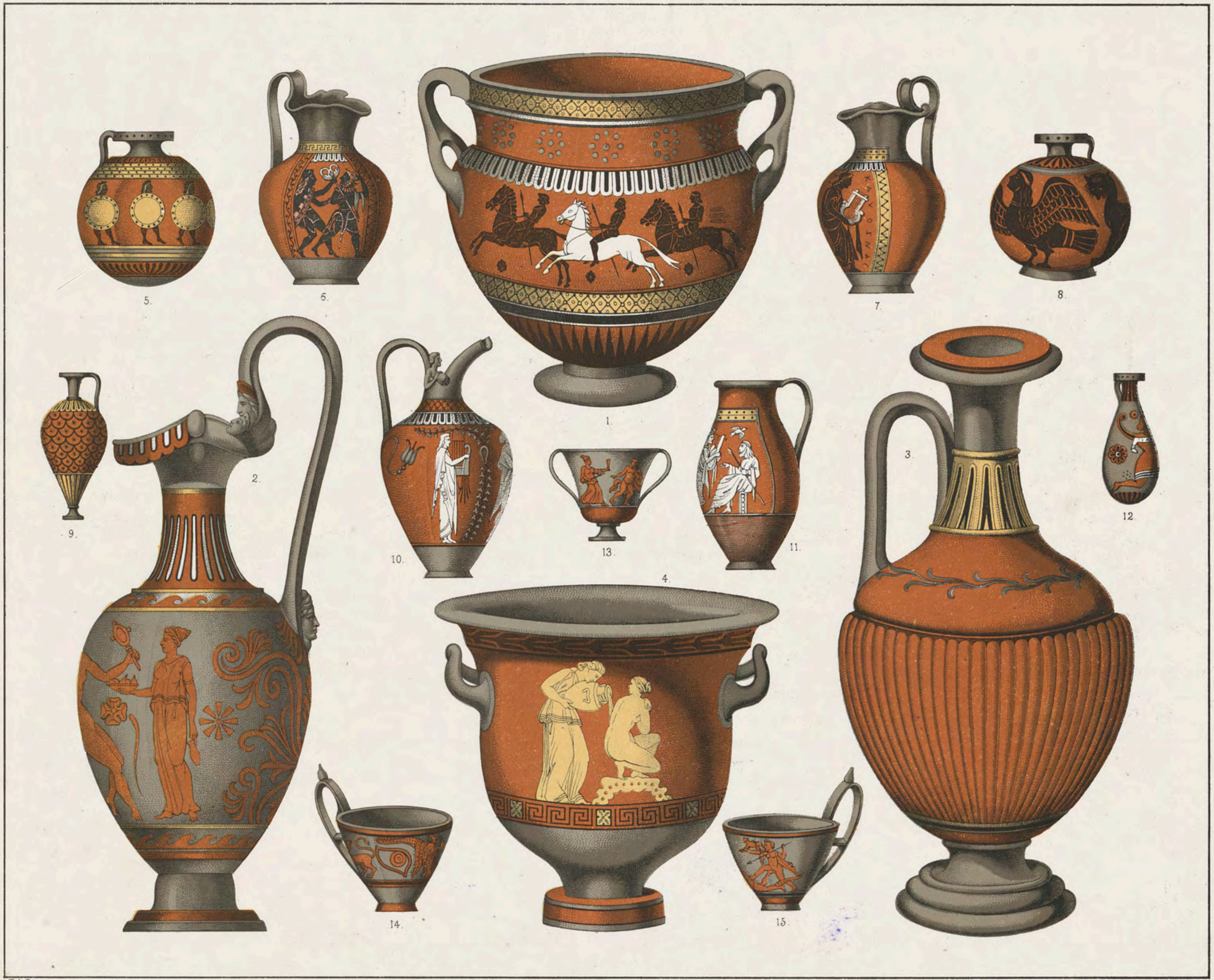
Tanto lusso di vasi dipinti era destinato, naturale! a vari usi i quali si riassumono nei tre principali: vasi di premio ai vincitori di gare atletiche nelle pubbliche feste o negli esercizi della palestra; vasi per regalare in occasione di nozze; vasi che servivano come suppellettile nelle cerimonie funebri.

Le case greche o per una ragione o per l'altra, erano quasi tutte ornate di vasi; così come oggi le nostre case sono provviste delle cosiddette *chinoiseries;* le quali, sovente, vengono imposte dalla moda al pubblico che è solito scegliere col gusto degli altri.

Vuolsi notare, prima di finire, che anche l'Italia antica esercitò con altissimo successo l' industria vasculare. La gloria dei vasi Etruschi e Italo-Greci è nota a chiunque; a scemarla non valgono, a senso nostro, le pretese di chi scorge la mano e il sentimento greco nei vasi che si esumarono a Volterra, a Chiusi, a Tarquinia, a Vejo, a Cere, a Vulci, a Adria, a Arezzo che fu la Samo d'Italia.

Oh! se tale geniale industria vasculare rinascesse in Italia! e sostituisse quella che c'è dei vasi pieni di colori e di frondeggiature, sì lontani dalla semplicità dei vasi antichi di Arezzo, di Adria, di Vulci, ecc.!...

* * *


5.
6.
1.
7.
8.
9.
2.
10.
13.
11.
3.
12.
4.
14.
15.

VARI TIPI DI VASI.

VARI TIPI DI ROSONI

L'arte romana derivò direttamente dalla etrusca; in seguito ebbe influenza greca dopo che i Romani si furono impadroniti anche della Grecia da dove recarono a Roma sui carri trionfali, artisti e opere d'arte che arricchirono le case dei magnati. Si può affermare dunque, che fino verso il III secolo avanti Cristo, l'arte romana non può avere avuto altri esempi che quelli etruschi; e si può aggiungere a tal proposito, che l'arte dell'Etruria fu per un momento l'arte nazionale di Roma. Tanto è ciò vero, che i Romani recatisi in Grecia gustarono e pregiarono di più l'arte arcaica di quello che gustassero e pregiassero l'arte del più florido periodo della Grecia: l'arte dell'epoca periclea. Sta nullameno il fatto che infine l'arte greca li innamorò; la sua magnificenza e il lusso suo abituale e raffinato non doveva lasciare insensibili i Romani (come non li lasciò in realtà) i quali erano inclinati al fasto. Ond'è se Roma conquistò la Grecia colla forza prepotente delle armi, la Grecia alla sua volta conquistò Roma coi miti e lusinghieri allettamenti dell'arte. L'arte greca invase Roma lasciandovi però qualche traccia della vecchia influenza etrusca. Intendiamoci bene su questo punto interessante. Il Romano di sua natura positivo, interessato, inflessibile nelle proprie idee non poteva accogliere in pratica, incondizionatamente, un arte la quale era sbocciata e aveva fiorito in un ambiente molto diverso da quello suo. Il Romano prese dalla Grecia quanto gli era necessario per perfezionare la propria arte. L'architettura che fu l'arte romana per eccellenza si distinse per questi due principali caratteri: la somma praticità e la sontuosità; ed ebbe perciò impronta affatto romana.

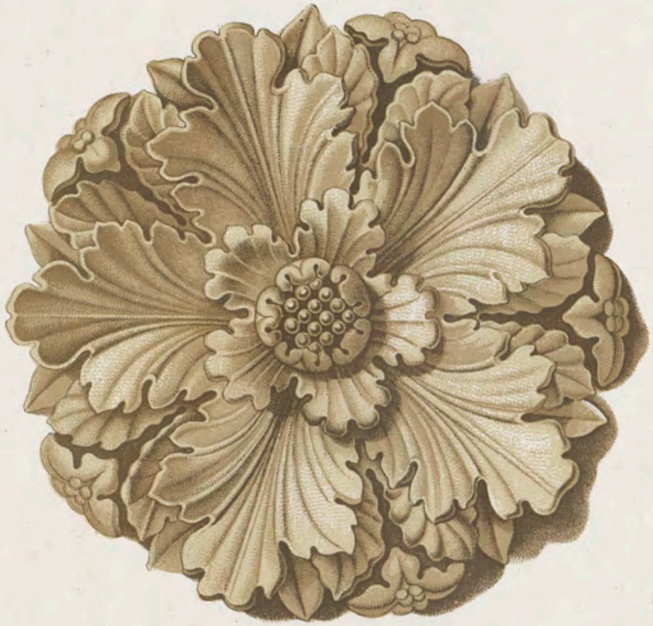
L'arte romana ebbe il suo svolgimento delineato nei quattro secoli di sua vita: esso può essere diviso nel seguente modo: considerando quell'arte dal momento in cui si afferma con carattere personale.

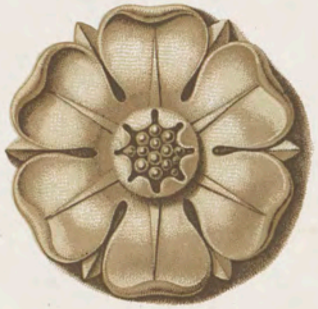
1.° Periodo. — Da Augusto fino agli Antonini (fine del I secolo av. C. — fine del I secolo d. C.). In questo periodo l'arte romana pervenne al suo apogèo.

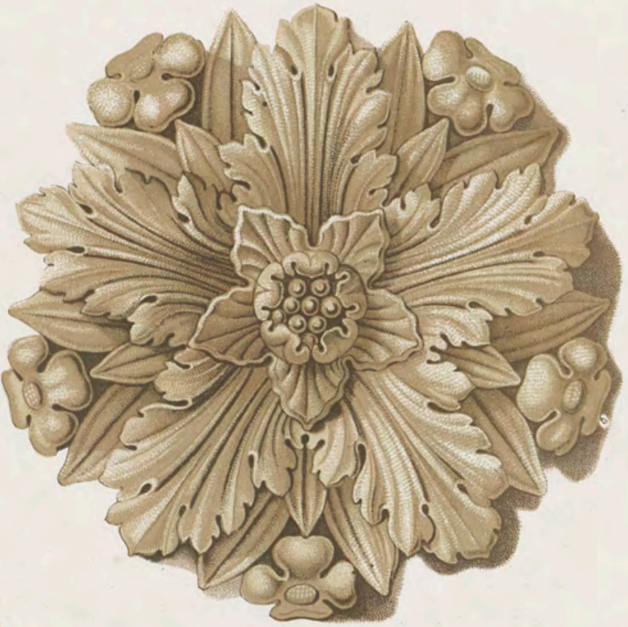
2.° Periodo. — Dal principio alla fine del II secolo.

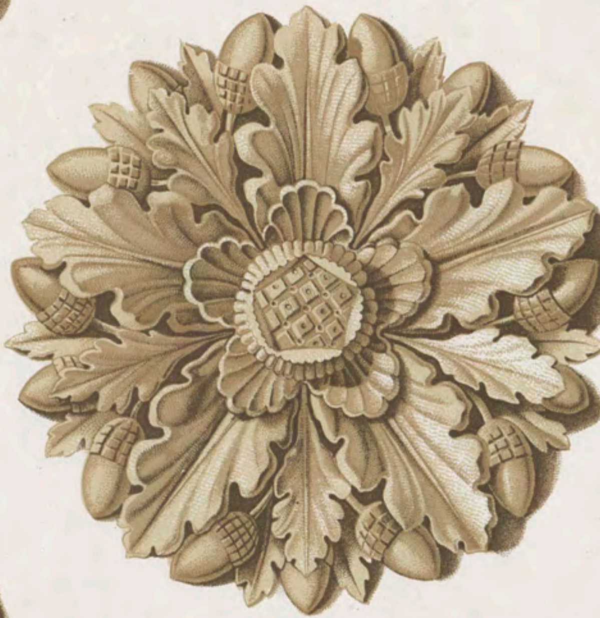
3.° Periodo. — Dal principio del III al IV secolo incl. — In questo periodo l'arte romana volge alla sua decadenza e vi si perde in un con tutta la vita latina.

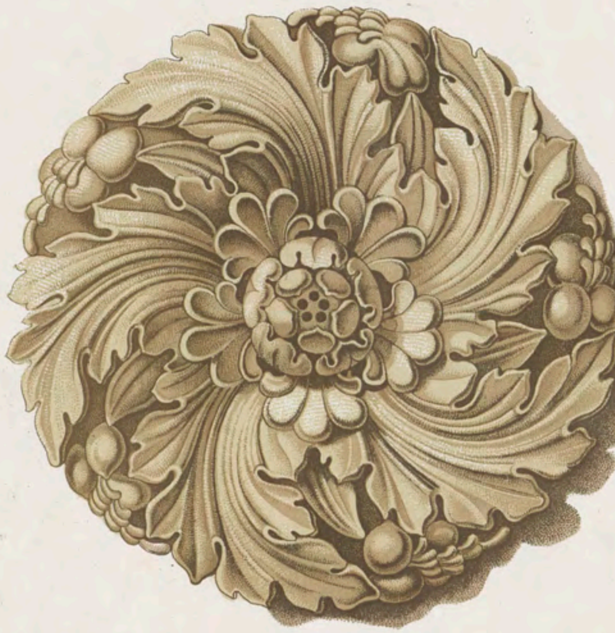
Presentiamo qui due saggi di scoltura romana ornamentale: (tav. XVII), sono rosoni destinati specialmente a ornare cassettoni. Certo non v'è la impronta delicata e fine dell'arte greca; ma quando si rifletta che siffatti ornamenti dovevano essere collocati molto in alto (a un'altezza per la quale i Greci, difficilmente fecero ornamenti) allora si capisce la ragionevolezza degli scuri profondi, dei rilievi nervosi i quali caratterizzano i saggi che abbiamo offerto. La foglia quivi non è più la galante e puntuta dei Greci; quivi c'è la foglia un po' più grassa e più naturale di quella dell'ornamento greco. Comunque ciò sia i nostri « Rosoni » sono saggio considerevole della scoltura ornamentale romana. Vi è varietà e gusto d'arte individuale; (fig. 1, 2, 3, 4) e intelligenza non comune (fig. 5, 6, 7) là ove, con un motivo semplicissimo senza ricorrere a frondeggiature varie e particolareggiate, il pensiero dell'artista si palesa con grazia nobilissima e, come ripetesi, individuale. Perchè in arte (tengasi bene in mente) non basta fare il bello, bisogna riescire a essere individuali; e ciò, non con volgari lenocini di mestiere ma con mezzi onesti e franchi.

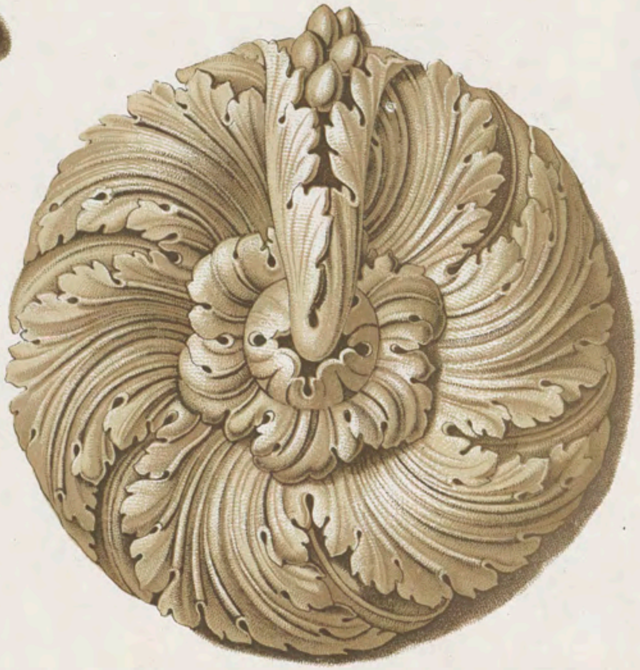

1.

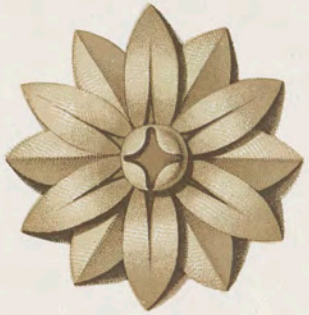

6.


2.


3.


4.


5.


7.

L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

VARI TIPI DI ROSONI.

PITTURA MURALE DI POMPEI

Alla nostra « Raccolta » non poteva mancare un saggio di pittura pompeiana. E difatti lo ordinammo scegliendo come la Matelda di Dante « fior da fiore ».

N. 1 Pitt. della « Casa del Laberinto » Pompei.
N. 5 e 6 Pitt. della « Casa di Diomede » Pompei.
» 7, 8 e 9 » di una » in mezzo al « Foro » e del « Teatro grande » di Pompei.
» 2, 3, 4, 10, 11. Altri part. di pitt. presi qua e là.

In questo nostro Saggio, come vedesi, domina l'elemento architettonico colle sue genialissime candelabrine, colle sue collonette slanciate e sorreggenti leggiere trabeazioni ora orizzontali, ora arcuate e frastagliate da figurette galanti, da fiori, da festoni gustosissimi.

Ormai ha provato l'Helbig[1] che gli artisti ignoti i quali ornarono le case di Pompei, ebbero la ispirazione dalla pittura che fioriva alla Corte dei successori di Alessandro, e detta in Germania e ora anche da noi « ellenistica[2] ». Comunque sia è un bell' onore per gli artisti italiani dell' antichità quello di essersi assimilato tanta giovinezza d' arte e di averla applicata con tanta opportunità e tanto spirito. Sulla esecuzione di queste pitture si è decisamente convinti, dopo le varie discussioni che hanno avuto luogo, che le conclusioni alle quali è pervenuto il Donner[1] sono le sole accettabili. Dopo ripetute esperienze egli ha provato perentoriamente che la massima parte delle pitture pompeiane e ercolanesi sono dipinte a fresco; (seguendo così le idee espresse su tal proposito e in questo senso dal Mengs,[2] dal Wiegmann[3] e dal Kugler[4]) e non all' encausto come vorrebbero che fossero state eseguite in parte il Requeno,[5] il De-Klenze,[6] l'Hittorff[7] o a tempera come pensarono il Carcani,[8] eppoi il Winckelmann.[9] Intendasi bene: dipinte a fresco con qualche ritoccatura fatta a tempera. Queste conclusioni sono accettate anche dagli autori del più recente lavoro, a noi noto (1884), sulla pittura all' encausto.[10]

---

[1] W. Helbig, *Untersuchungen über die campaniche Wandmalerei.*

[2] Non si confonda *ellenico* con *ellenistico.* In Germania chiamasi letteratura ellenica quella che ha fiorito avanti Alessandro e *ellenistica* quella che ha fiorito dopo.

---

[1] Donner, *Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung.*

[2] Mengs, *Opere,* pag. 395.

[3] Wiegmann, *Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik,* pag. 32 e seg.

[4] Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte,* pag. 241 (II ediz.).

[5] Requeno, *Annales de physique et de chimie,* t. XXX, p. 22.

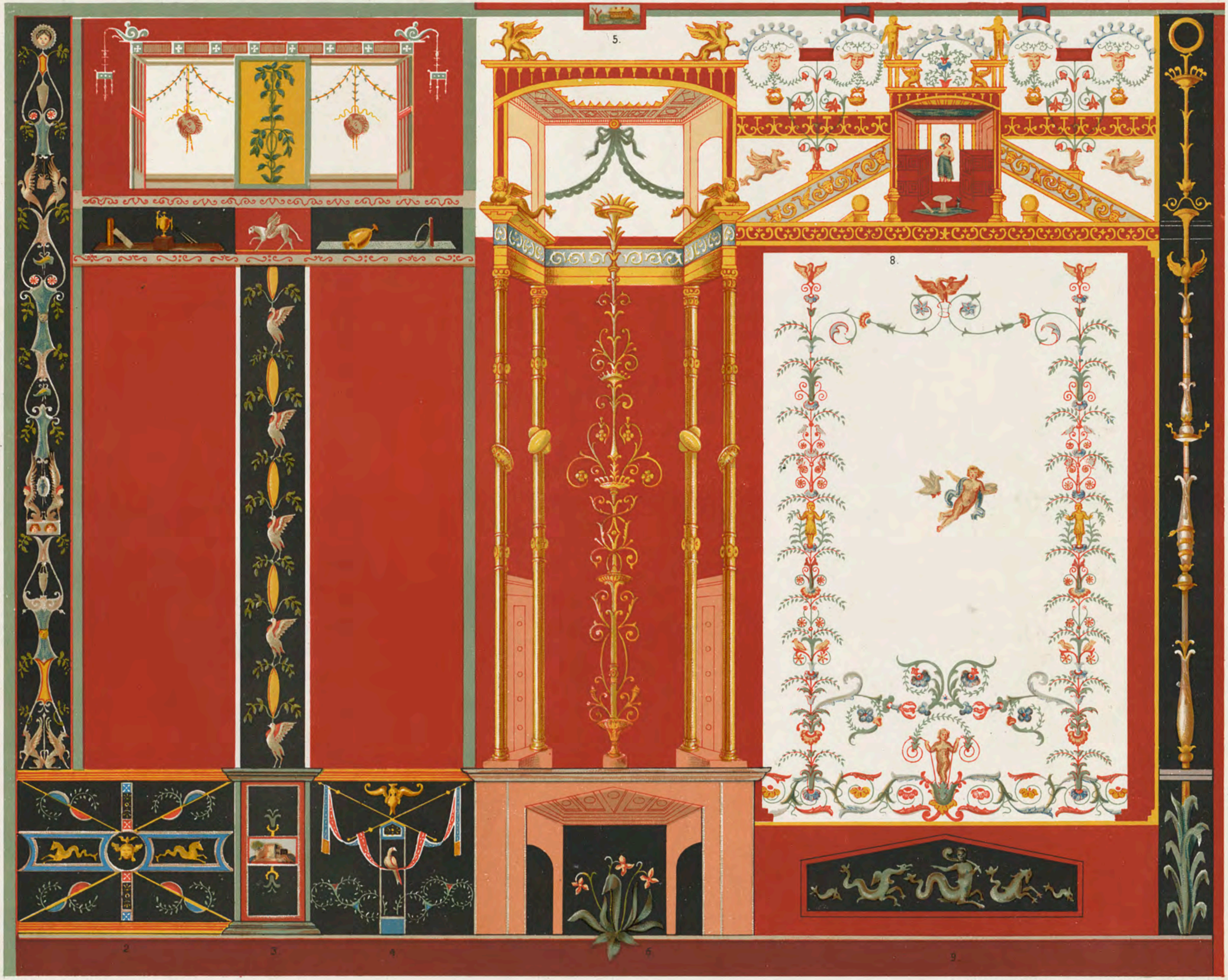
[6] De-Klenze, *Aphoristische Bemerkungen auf einer Reise nach Griechenland,* pag. 568, II parte.

[7] Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte,* pag. 341, 561, 676 e seg.

[8] Carcani, *Pitt. antiche d'Ercolano,* t. I, pag. 273.

[9] Winckelmann, *Lettera a Raffaello Mengs* (Op. di Raff. Mengs), p. 418. — Cfr. anche la *Storia dell'Arte,* lib. IV, e VIII.

[10] Cross e Henry, *L'Encastique et les autres procédés de Peinture chez les anciens*, pag. 101.


1.
5.
7.
8.
10.
11.
2
3
4
6
9

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

PITTURA MURALE DI POMPEI.

LUCERNINE, TRIPODI, ECC.

A tutta prima sembra fino impossibile, come si ebbe occasione di rilevare anche altrove,[1] che nel Lazio dove facevasi l'ornamentazione tanto larga si potesse apportare delicatezza di sentimento e finezza di arte alle piccole cose dell'uso; cioè a dire: bronzi, armi, oreficerie. Invece abbondano gli esempi i quali provano che i Romani esercitarono con successo e con interessamento l'industria dei bronzi, delle armi, delle oreficerie. Eccone intanto esempi eccellenti (tav. XIX) in questi tre tripodi; dei quali, quello del mezzo (fig. 5) è il più simpatico e il più ricco. È pertanto grazioso anche l'altro (fig. 6); e pregevole nei particolari, che sono di esecuzione finissima, è il quadripode corrispondente al n.° 4.

In che tempo precisamente i Romani principiarono a occuparsi delle industrie in bronzo non si sa; è certo che anche la tecnica di quest'industria, al pari delle altre, debbono averla imparata dagli Etruschi e perfezionata poi sugli esempi dei Greci; così come è certo che nel III secolo l'uso dei metalli a Roma era divenuto familiarissimo. Statuette, ornamenti di lusso, oggetti d'uso comune, armi: ecco qua abbondanza di soggetti che sembrano imaginati apposta per essere eseguiti in bronzo. E furono difatti eseguiti, e su larga scala; se s'ha a dedurre dal numero delle statuette, degli ornamenti, delle armi che si trovano nei Musei pubblici e nelle Raccolte private. Bisognerebbe che lo studioso che è desideroso di vedere di questi bronzi, e non è mai stato al Museo di Napoli, visitasse le collezioni del Museo napoletano, sì ricco per le scoperte di Pompei.

Gli antichi adoperavano il bronzo per fabbricare una moltitudine di oggetti che noi moderni, per ragione di economia si fanno di altre materie; da ciò l'origine di tanti bellissimi bronzi antichi.

Quando qualcuno ne visita la collezione dei Musei si ferma quasi essenzialmente su quelle gentili statuine, le quali si hanno davanti gli occhi appena la memoria le ricorda, e volge lo sguardo difficilmente sui bronzi che diremo di second'ordine; come candelabri, lucernine, vasi, ecc. Quante bellezze sfuggono allora! Essendo in un Museo, come possono passare inosservate, se non ingiustamente, per esempio: queste « Lucernine » che offriamo? (fig. 1, 2 e 3) Come possono, egualmente passare inosservate queste due « Basi » a tre gambe? (fig. 7 e 9) questo « Cratere » sì elegante nella sua forma totale e ornato con esemplare sobrietà?[1]

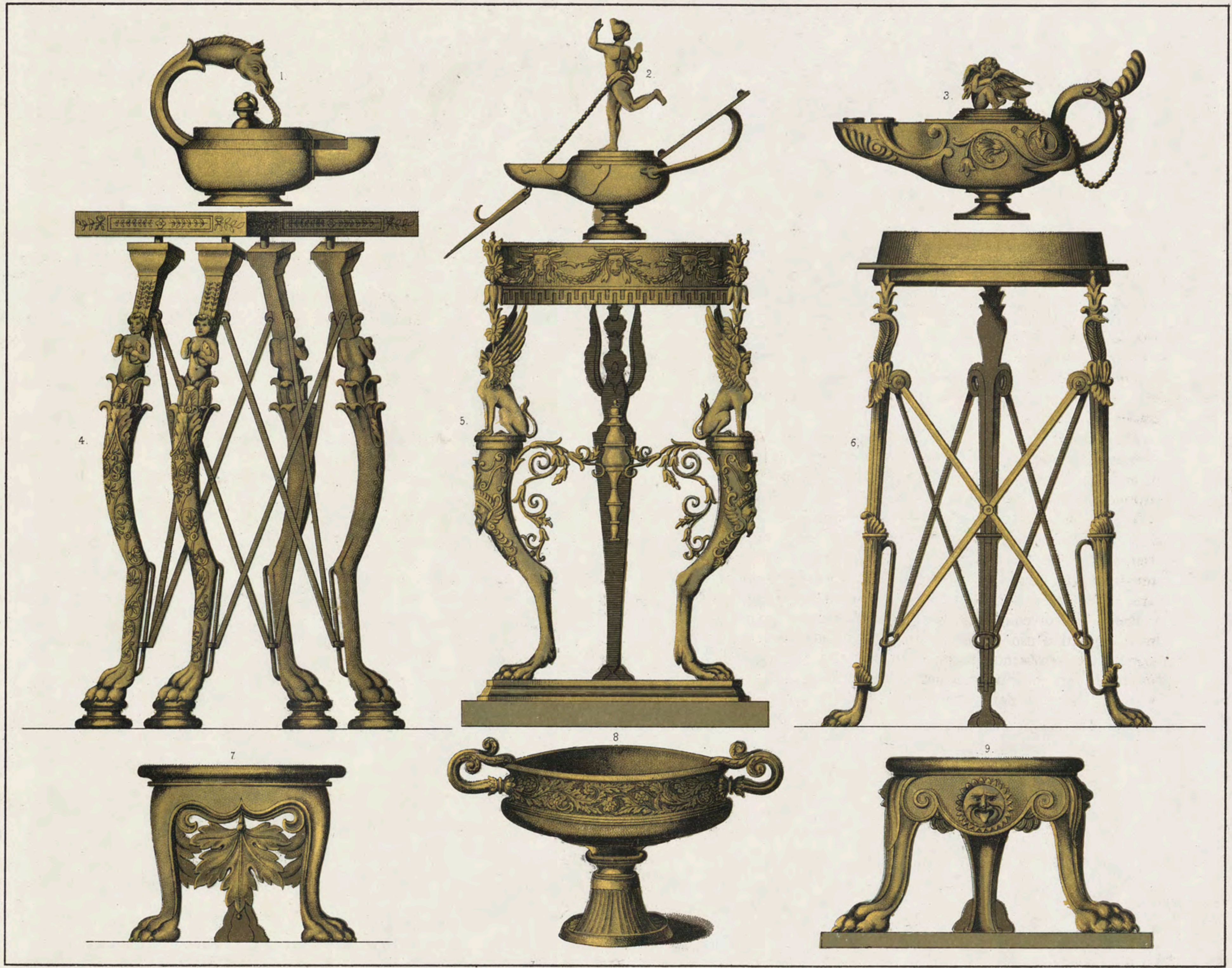
Eppure queste cose od altre consimili, le più volte, sfuggono nei Musei al visitatore di mezzana coltura, o a chi non è artista o studioso dell'arte antica! Crediamo di aver fatto bene a averne additata qualcuna.

---

[1] Cfr. Melani, *Manuale di Scoltura*; parte I, pag. 69.

[1] Trovasi al Museo di Napoli.

ARTE ROMANA.



L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

LUCERNINE, TRIPODI ECC.

OREFICERIE PER ORNAMENTO FEMMINILE

Chi rammenta l'osservazione fatta da noi a proposito del carattere romano[1] non si meraviglierà se oggi diciamo che a Roma si amò di ornarsi di oggetti preziosi in ogni tempo. È noto che i Romani ebbero nel lusso smodato una delle loro maggiori sodisfazioni individuali. Anche prima delle grandi imprese e prima delle ricche importazioni asiatiche, a Roma abbondavano gli oggetti preziosi per l'acconciatura delle dame. Anzi le dame romane in circostanze penose per le finanze dello Stato, dettero le loro gioie per afforzare il pubblico erario. A tale era giunto lo sfarzo degli oggetti preziosi a Roma, durante la seconda guerra punica, che a temperarlo fu provveduto con una legge; — la legge Oppia. — La quale proibiva alle dame di portare indosso più di una mezz' oncia d'oro, vale a dire di tredici grammi. Plinio, poi, ci narra che sotto l'impero le dame romane si ornavano tanto d'oro da parere pazze. Oro ai bracci, oro alle dita, oro al collo, oro in testa, oro ai fianchi, oro alle gambe, insomma una vera orgia di oggetti preziosi.

Malgrado tanto uso di ornamenti d'oro, che fa pensare a un numero straordinario di fabbriche dove si eseguivano, e al probabile interesse il quale doveva essere in tutti i fabbricanti di migliorare continuamente il lavoro dei propri prodotti, malgrado tanto uso di ornamenti d'oro, l'oreficeria romana si tenne sempre, o quasi sempre, lungi sì nel gusto della composizione, sì nel garbo della fattura, da quella greca. Nell'oreficeria romana difficilmente il lavoro è lieve, tenuissimo, al pari di quello dell'oreficeria greca. E in ciò rileviamo ognor di più il carattere singolare del Romano antico: più che a mostrare che era ornato di fini e gentili gioielli, ambiva a mostrare che essi erano grossi e pesanti e fatti senza risparmio d'oro e di perle preziose[1].

Ecco qua una tavola (XX) di « Oreficerie per ornamento femminile »; la quale sta a confermare le nostre parole. Il tipo di questi molti spilloni, di questi orecchini, di queste collane è piuttosto grossolano che gentile. Cosa importa? Le dame romane non avevano mica il gusto raffinato delle dame greche? Se l'avessero avuto, è possibile che si fossero ornate d'oro da capo a' piedi come si è detto? Perciocchè è ovvio ridire che ogni ornamento affinchè spicchi bene è necessario abbia il suo riposo.

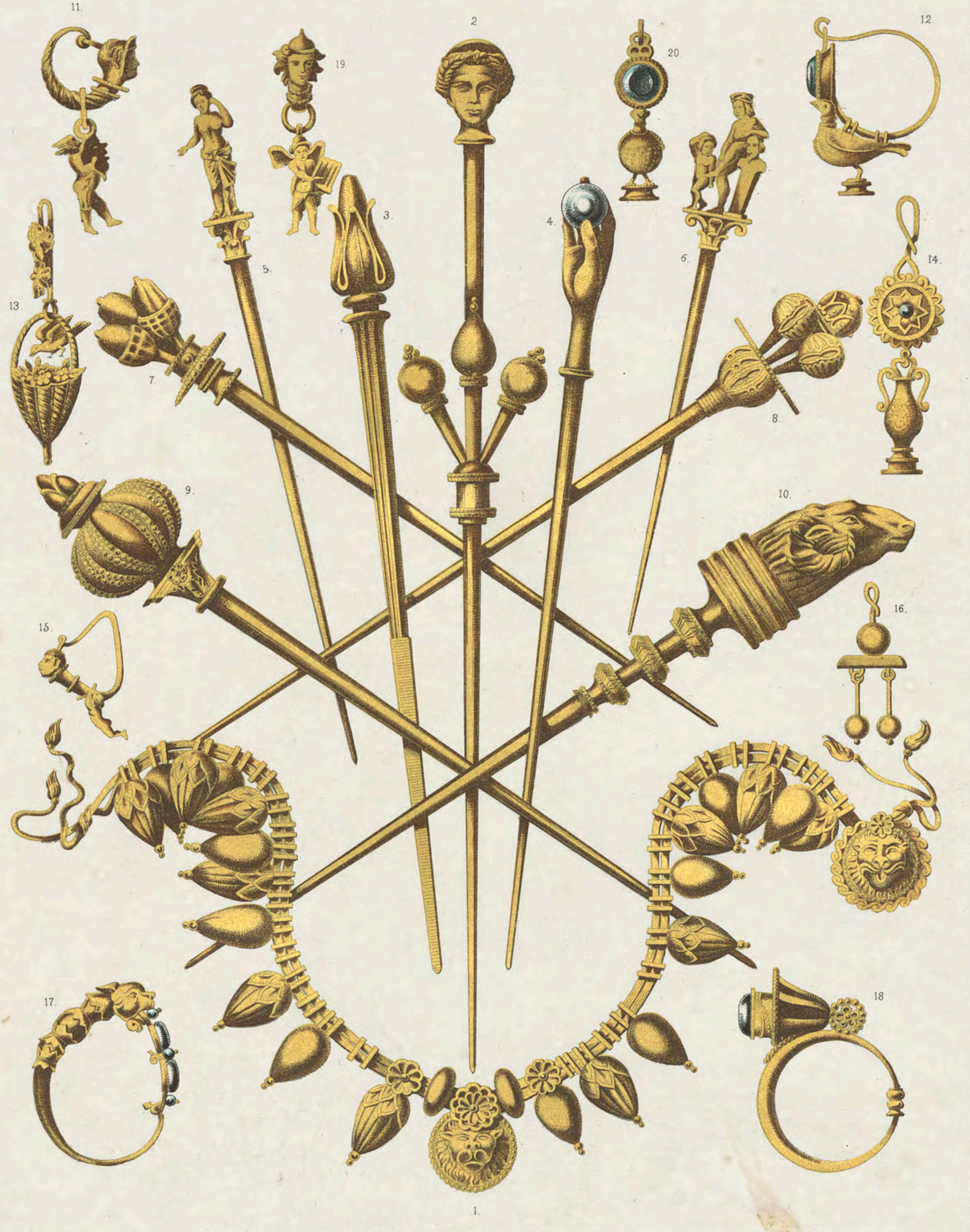
Dando un'occhiata alla nostra tavola troviamo tuttavia delle cose assai graziose. L'orecchino dove c'è quel genietto che si arrampica (fig. 15) è oggetto assai gustoso; così pure è bene ideato l'orecchino dove c'è l'uccello che becca i fiori (fig. 13). È di buon effetto l'orecchino del n.° 14 e così quello del n.° 20 con quella grossa gemma luccicante e anche l'altro vicino; quello del n.° 11 dove un genietto scherza con un mascherone. Fra gli spilloni a nostro vedere sono graziosi quelli corrispondenti ai n.° 2, 4, 6 e 7. Ma già bisogna pensare che questi oggetti disegnati pèrdono il cento per cento del loro effetto; talchè si potrebbe tentare la riproduzione anche della collana (fig. 1) per quanto veduta qui, col gusto che c'è oggi, potrebbe esser detta da qualcuno un tantino pesante. Però quelle ghiande alternate, una con foglie l'altra senza, sono di eccellente effetto per un abito scuro che offra loro un bel fondo vigoroso su cui risaltare. Insomma gli orefici istruiti hanno qui una massa di oggetti da studiare. Agli orefici resta il cómpito di imprimervi il proprio gusto.

---

[1] Vedi illustrazione della tav. XVII.

[1] Scrive giustamente il Mayeux: l'art roman, dont la robustesse est si appreciée dans l'architecture, semble un peu lourd dans le travail des métaux. (La *Compositions Décorative*, pag. 213 e 214.)

ARTE ROMANA.


11.
2
20
12.
19
3.
4.
5.
6.
14.
13.
7.
8.
9.
10.
15.
16.
17.
18.
1.

L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

OREFICERIA PER ORNAMENTO FEMMINILE.

OREFICERIA DI CHIESA

Come i filologi chiamano filologia romanza quella che si propone di studiare la storia e le origini di quel gruppo di lingue le quali sorsero dal latino volgare, epperò si dissero neolatine romane o romanze, così gli storici dell'arte hanno convenuto di dire romanza quell' arte che deriva direttamente dalla romana. L'arte romanza sorge adunque dall'arte della decadenza romana, poi acquista la sua indipendenza e diventa un' arte originale, degna di essere studiata seriamente.

Osserva il Labarte a proposito dell' oreficeria: « l' oreficeria è fra le industrie artistiche quella che in tutte le epoche e in tutti i popoli ha goduto dei favori più grandi. Le guerre, le scorrerie dei barbari che portarono seco la distruzione di preziosissimi oggetti, il più spesso non hanno cagionato che una interruzione di corta durata all'arte dell'oreficeria[1] ». In Italia una di queste interruzioni la abbiamo avuta subito dopo il IX secolo.[2] Da noi allora l'oreficeria era male coltivata e bisognò proprio che l' abate Didier, eletto capo del celebre Monastero di Monte Cassino, le offrisse il mezzo di essere adoperata fruttuosamente perchè rivenisse sulla via del bello che aveva piuttosto smarrita che perduta. Il Didier, mercè il suo mecenatismo illuminato, offrì modo all'oreficeria del suo tempo di precorrere i trionfi della oreficeria italiana del XIII secolo. Ma già, in questi tempi l'oreficeria trionfò dappertutto. Da noi allora c'era l'uso di eseguire porte di bronzo, di rame, d'argento alle chiese;[3] e i nostri artefici infranchivano la mano e affinavano il gusto davanti gli oggetti arabi. Lo studio dell'oreficeria araba recò alla nostra una maggiore perfettibilità negli smalti e l'esempio di incastonare pietre preziose le quali ivi venivano dall' Oriente in molta copia.

All'oreficeria nazionale venne poi novo incremento dalla munificenza dei principi i quali in questi tempi dotavano le chiese di vasi d'oro e d'argento, di croci e di calici tempestati di rubini, di zaffiri, di smeraldi, di onici. Ma quando poniamo mente a tanto lusso vien fatto di chiederci: Che avvenne di tante ricchezze e di tante bellezze? Esse furono rubate, peste e fuse; e con grandi stenti mani pie poterono sottrarre ai loro ingordi profanatori parte di quei tesori del Medioevo.[1]

Qui offriamo dei modelli eccellenti di oreficeria medioeva: del XII, XIII e XIV secolo. I due pastorali (fig. 1 e 2) che appartengono al signor M. Gontard di Francoforte sul Meno, sono oggetti finissimi. Quello in ispecial modo corrispondente al n.° 1 è realmente di gusto ammirabile. Com'è opportuna e felice l'idea di quella specie di foglie leggiere le quali si arrampicano torno torno al giro della voluta e armonizzano poi sì bene coll'ornato pure leggiero della voluta stessa! Ma in questi ornamenti c' è del buon gusto in tutto. La croce, per esempio, non è bellissima? (fig. 3) e il turibolo pazientemente traforato? (fig. 3) e la pisside con la patèna soprastante? con le preziose ghirlande di smeraldi e di rubini le quali mettono in maggior luce il lavoro ornamentale su cui spiccano, non sono due oggetti da essere studiati (fig. 6)? È vero pur troppo che il disegno non può mostrare la finezza esecutiva di questi lavori; se la potesse mostrare sarebbe doppia l'ammirazione verso gli ornamenti che abbiano riprodotto con quanta diligenza si poteva.

Insomma anche qui c' è da inspirarsi e da studiare con profitto.

---

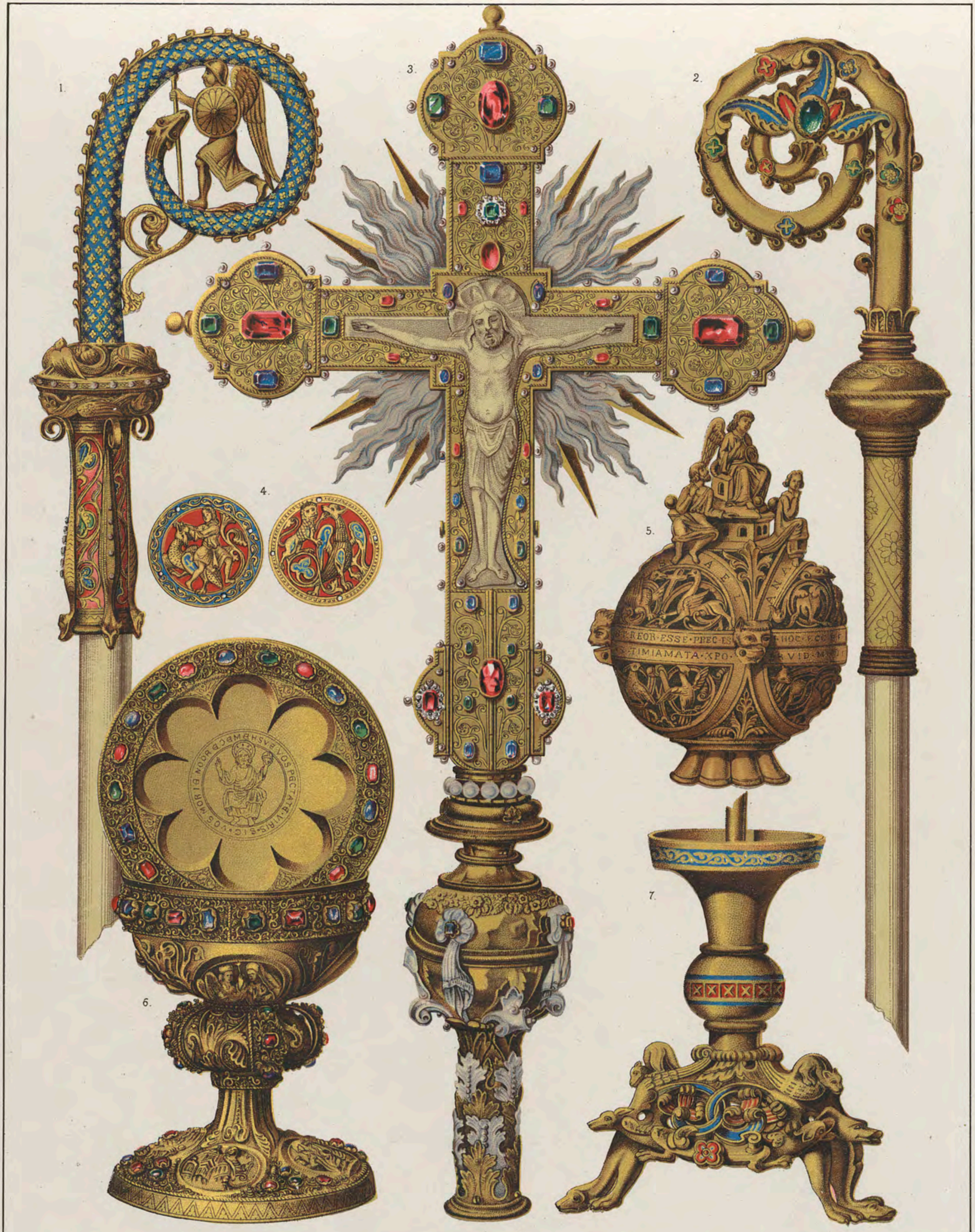
[1] J. Labarte, *Histoire des Arts Industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance,* t. I, pag. 226 e segg.

[2] Cfr. Muratori, *Antiquit. ital. med.*, t. IV, pag. 796.

[3] Ne fanno fede quelle di S. Marco a Venezia, tolte dal tempio di S. Sofia di Costantinopoli, quelle di S. Paolo e di S. Pietro a Roma e le altre del Bonanno di Pisa, di Barisano di Trani e del Filarete a Roma fino alle porte di Lorenzo Ghiberti che al divino Michelangelo parvero degne del paradiso. E giacchè siamo su questo discorso non è inopportuno notare che quando le porte delle chiese non poterono farsi in metallo, furono di cipresso o di quercia intagliate come quelle di S. Ambrogio di Milano, opera dell'XI secolo; di S. Alessandro in Parma del XII; di S. Sabina sull'Aventino a Roma di un'epoca ancora anteriore benchè controversa; quelle delle chiese dei Servi e del Carmine a Padova e quelle distrutte del Vaticano eseguite da Antonio da Viterbo (sul quale il chiarissimo nostro amico E. Müntz ha stampato di recente notevoli documenti); quelle della Madonna di Galliera a Bologna del 1470, ecc.

---

[1] Benvenuto Cellini ci fa sapere: all'epoca dell'assedio di Roma fatto dal Conestabile di Borbone (a. 1527) rinchiusi in una stanza papa Clemente VII e un suo fido, detto Cavalierino, smontarono tutte le gioie degli arredi sacri. Le quali cucite negli abiti, furono dal Papa e dal suo confidente conservate e l'oro fu dato al Cellini perchè lo fondesse segretamente.


1.
3.
2.
4.
5.
REOB·ESSE·PIEC·IS
HOC·EC
TIMIAMATA·XPO
VID·M
6.
VOS PECTATE VIRIS SIC VOS MORI BI NOOR
7.

L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:
ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO

OREFICERIA DI CHIESA.

VARI TIPI DI STOFFE

L'INTERESSE degli studiosi dell'arte verso le stoffe è modernissimo; recente è lo studio della storia della tappezzeria; poco comuni sono i conoscitori di stoffe. Tranne per gli arazzi disegnati da Raffaello aiutato dai suoi scolari Giovanfrancesco Penni e Giovanni da Udine — il simpatico e ingegnoso decoratore! — gli storici della pittura non si occuparono mai, con manifesta ingiustizia, dei tessuti istoriati o decorati di rabeschi, di animali fantastici, ecc. Oltre a Raffaello, Tiziano e perfino Leonardo dettero composizioni ai tessitori. E gliele dettero: Cosimo Tura e il Mantegna, il Bramantino e il Garofolo, Giulio Romano e il Bronzino, Paolo Veronese e il Pordenone; e fra i forestieri il Rubens, il Le Brun, il Boucher e chissà quanti altri pittori ragguardevoli.

Spessissimo si ha occasione di ammirare arazzi superbi e frammenti di tessuti ornati con finissimo gusto. Le collezioni dei Musei frattanto aumentano; sì che oggi Firenze[1] e Milano[2] sono in grado di offrire agli studiosi campioni di stoffe preziosissime.

In questa nostra Raccolta abbiamo voluto dare considerevole posto alle stoffe e abbiamo voluto scegliere realmente saggi eccellenti anche per dimostrare che il nostro vivissimo interesse verso questo simpatico ramo dell'industria artistica non s'appartiene a quei ciechi e inutili entusiasmi che nessuno capisce.

Lo sviluppo nella bellezza delle stoffe è sempre andato di pari passo, com'è naturale, con quello dell'architettura, della scoltura e della pittura; ma non vi è ramo dell'arte il quale abbia subíto tanto l'influenza orientale quanto questo delle stoffe. D'età in età vediamo l'Egitto, l'Asia Minore, la Persia imporsi allo sviluppo indigeno della tappezzeria occidentale e far valere trionfalmente il proprio gusto e diffondere largamente i propri prodotti.

A poco a poco quindi vediamo il lusso sfarzoso farsi strada anche nei nostri costumi e troviamo uomini vestiti con stoffe sì lavorate da farsi guardare per la strada come si guardano dei muri dipinti.[1] Il lusso delle stoffe per gli abiti progredisce con quello delle stoffe per l'ornamento delle chiese, delle sale, ecc., e così cresce l'interessamento pubblico verso questo ramo dell'industria artistica il cui studio, come ripetesi, è stato a torto fin qui trascurato.

In questi secoli le stoffe hanno come sempre una nota dominante. Bene osservò a questo proposito il nostro eccellente collega E. Müntz[2] che ciò che colpisce a tutta prima l'osservatore intelligente di stoffe dell'epoca di cui si parla, è la predominanza dell'elemento zoologico e vegetale; sia nei tessuti di importazione orientale sia in quelli fabbricati in Europa. Aquile (fig. 1 e 2) grifi, leopardi, pantère, animali capricciosi (fig. 3), fiori, alberi, frutti, inscrizioni: ecco qua la materia prima dell'ornatista di stoffe del X, XI e XII secolo. È raro che disegni croci, stelle o altre cose di soggetto religioso.[3]

Concludiamo richiamando la più grande attenzione dello studioso su questi cinque saggi di stoffe medieve (chè quelli corrispondenti ai n.i 4 e 5 non sono meno meritevoli di studio degli altri già additati) e pregandolo di essere diligentissimo se si propone di disegnarli.

---

[1] Vedi il Museo degli Arazzi.

[2] Vedi il Museo Poldi-Pezzoli e la collezione particolare dal sig. Cantoni, nella stessa Milano. A proposito del Museo Poldi-Pezzoli, il suo direttore, il chiarissimo comm. Bertini, ci faceva osservare che di stoffe esposte, ora, nel Museo non ce n'è neanche la metà e a poco a poco le molte ancora conservate nelle casse verranno mostrate al pubblico.

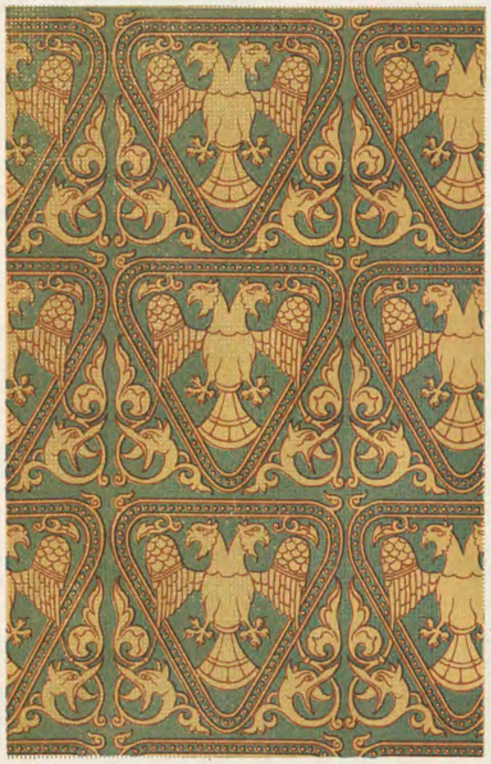
---

[1] Mongez, *Recherches sur les vêtements,* pag 265.

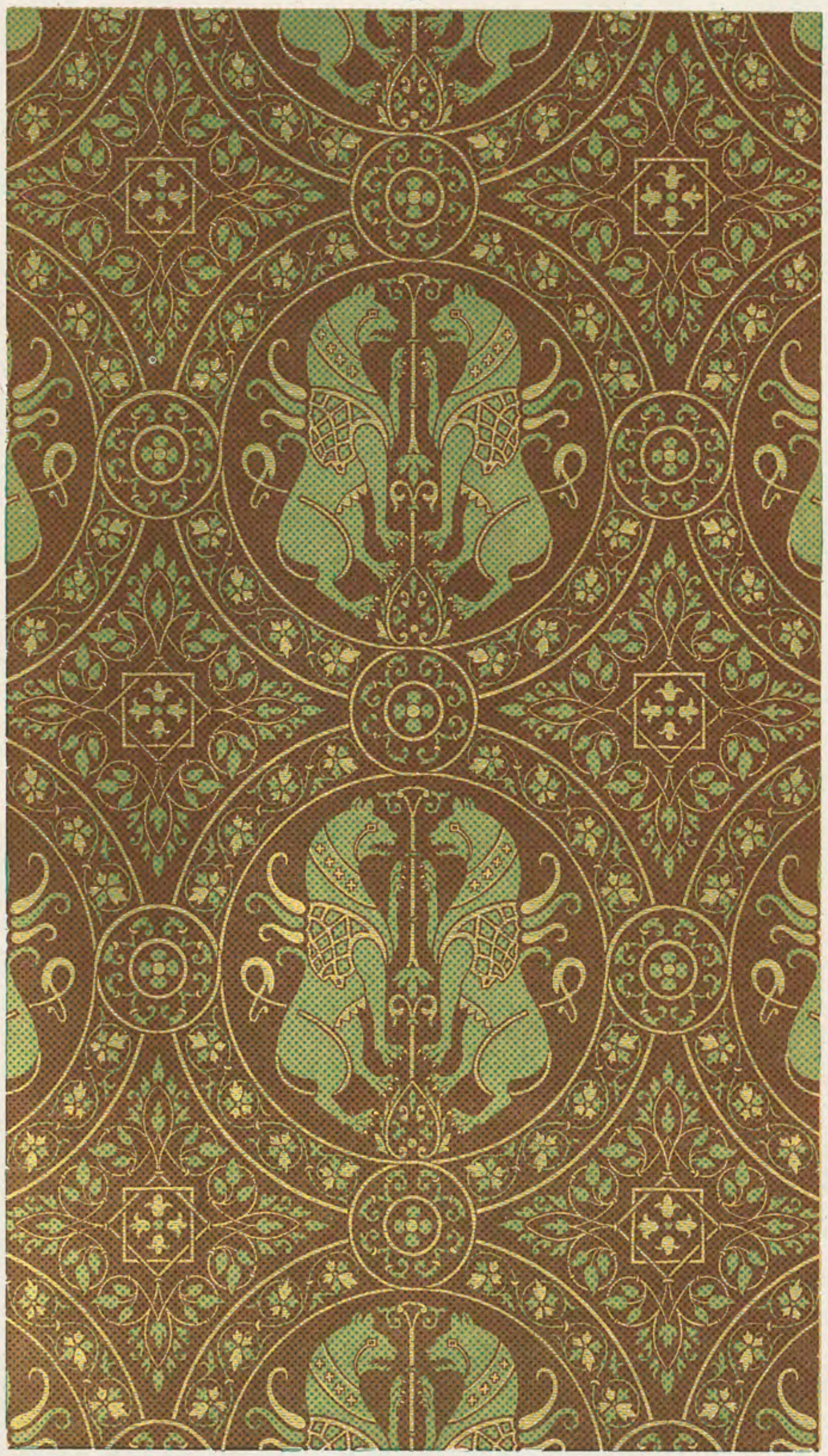
[2] Müntz, *La Tapisserie,* pag. 72 (Nouv. édition).

[3] Bock, *Lit. Gewaender,* t. I, pag. 16.

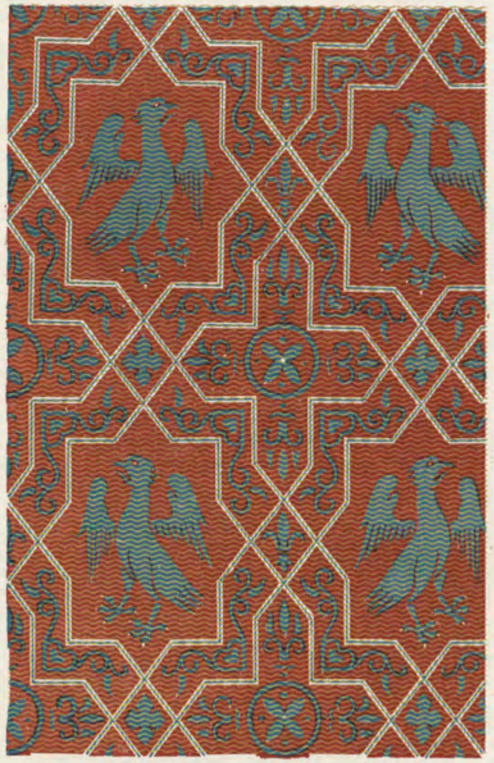
1.



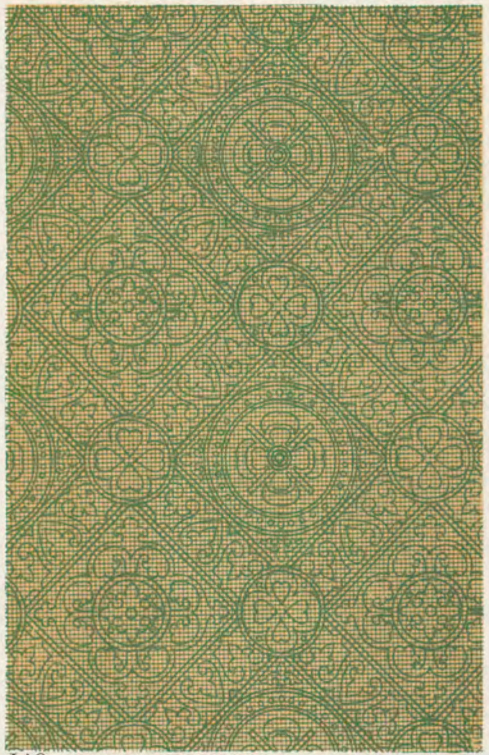
3.



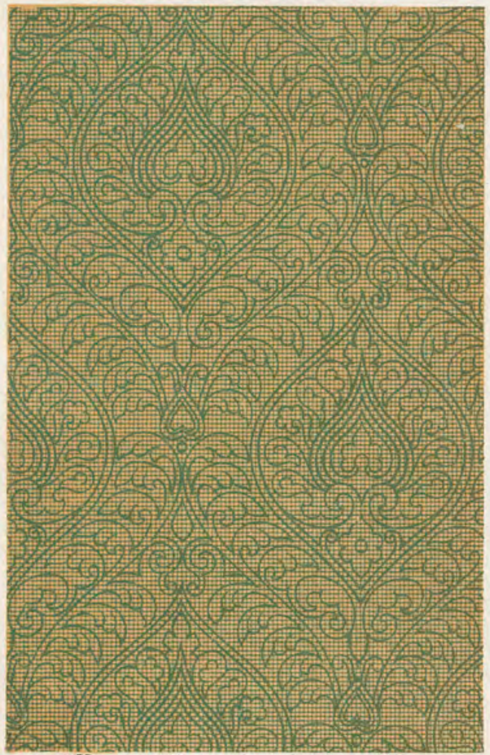
2.



4.



5.



VARI TIPI DI STOFFE.

ORNAMENTI DI VARIE MOSCHEE

Che nell'arte araba ci sia influenza bisantina non c'è intendente d'arte che non lo vegga da sè. Allorquando gli Arabi vinti dalla parola di Maometto, abbandonato i vasti e infocati deserti ove non innalzavano che povere tende, si fecero desiderosi di mettersi alla pari coi popoli civili, adottarono le arti che trovarono fiorenti nei paesi primi conquistati; cioè nelle provincie greche. Sotto i califfi Abbassidi la rozzezza degli usi si vide sostituita dalle raffinatezze più squisite e in quest'epoca gli Arabi si sottomisero al gusto della Grecia, così come al suo gusto si erano sottomessi i Persiani. Non vi è dunque da meravigliarsi nel vedere che gli Arabi adottarono, per esempio, la maniera di costruire usata dai Greci e se la loro architettura nell'Asia minore, nella Siria, nella Palestina, nell'Egitto, nell'Africa, nella Sicilia e nella Spagna somiglia a quella di Costantinopoli; e se si trovano le cupole della basilica di S. Marco nelle fabbriche magnifiche di Ispahan. Certo, gli Arabi coll'andar del tempo accrebbero notevolmente la ricchezza la quale è propria dell'arte bisantina e dettero alla loro arte impronta personale quanto mai si può desiderare; ma è altrettanto certo che la genesi delle forme capitali dell'arte araba e della ricchezza loro sta nell'arte bisantina. Tutti lo veggono.

Lo può vedere da sè lo studioso per quanto poco sia pratico nel far confronti fra le forme ornamentali dei vari stili.

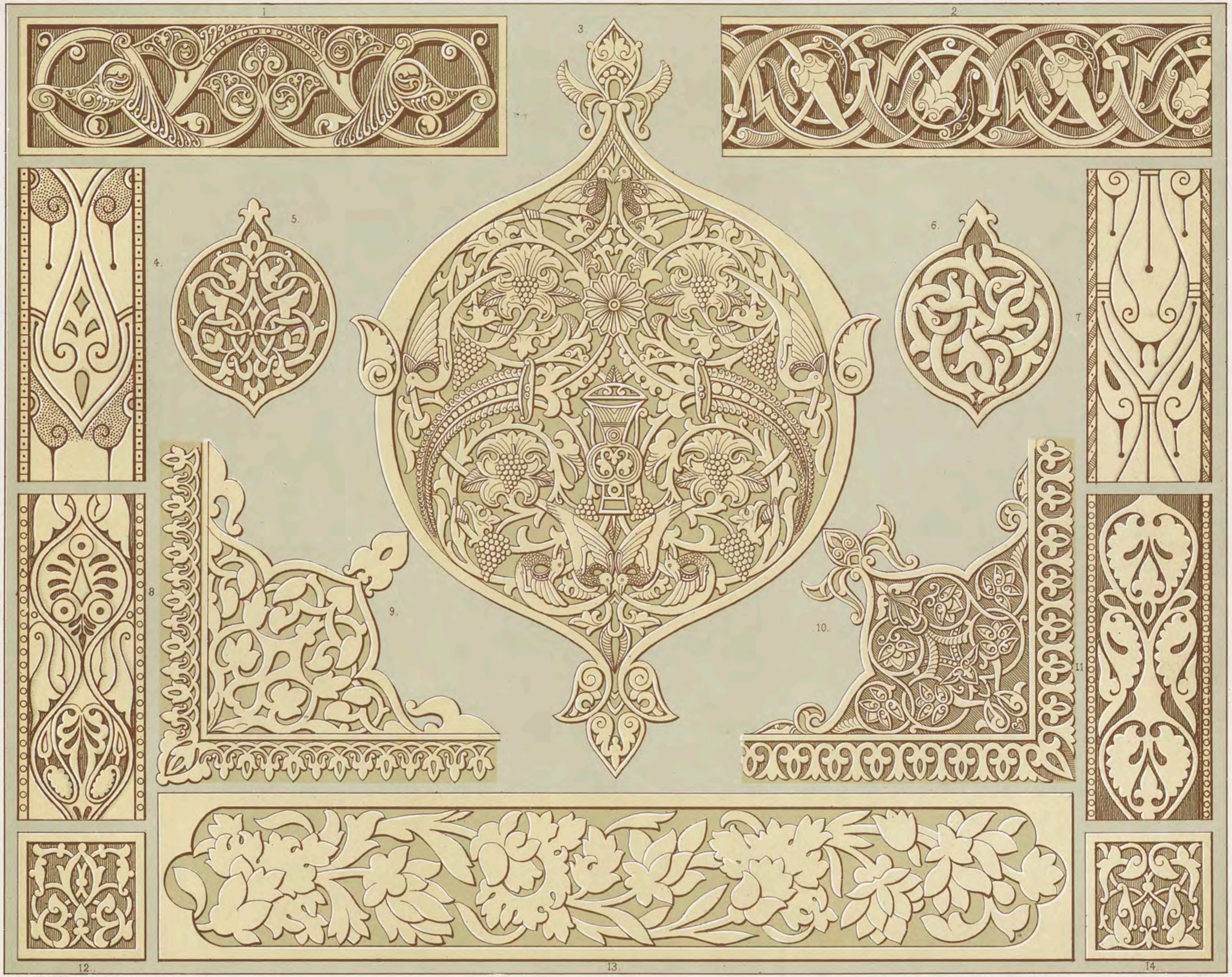
Se Ella prendesse il disegno o la fotografia di particolari ornamentali di monumenti bisantini, come ad esempio, il S. Marco di Venezia e quello o questa mettesse a confronto con gli ornamenti che Le offriamo, a prima vista esclamerebbe:

— È vero; guarda questi nascimenti (fig. 1 e 2) come sono bisantini! guarda quest'angolo deliziosissimo come assomiglia a questo motivo che è a Ravenna o a S. Vitale! — supponiamo.

È naturale che poco per volta queste forme abbandonino il tipo iniziale e si rinnovino con capricci vaghissimi; tali quali ne vedremo nelle tavole seguenti.

Qui abbiamo, in quell'ornato corrispondente al n. 3, un motivo eccellentemente composto e sfiorato da una certa aria arcaica la quale previene molto bene le finezze ornamentali avvenire. In questo ornato l'elemento greco è palesissimo; specialmente in quegli uccelli e in que' grappoli d'uva che rammentano le forme del simbolismo cristiano. Insomma, in questa tavola, c'è materiale adatto per fare uno studio utilissimo. Noi l'abbiamo appena accennato; lo continui da sè lo studioso intelligente e vedrà se dopo che l'avrà fatto non sarà in caso di capire meglio gli intrecci volubili di linee, gli aggrovigliomenti numerosi e svelti che lo aspettano.

Questi confronti dovrebbero essere fatti frequentemente dagli studiosi. Chi ama giudicare colla propria testa si abitui a studiare nel modo che gli indichiamo. È così che si acuisce l'ingegno e ci si forma l'opinione personale sulle cose; e in ciò sta il carattere del critico.


1
2
3.
4.
5.
6.
7
8
9.
10.
11
12
13
14

L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

ORNAMENTI DI VARIE MOSCHEE.

ORNAMENTI DI UN CORANO

In questa Raccolta, nella quale sono in maggior copia gli ornamenti (e anzi è da ciò che s'è rilevato il titolo suo) non potevano mancare i modelli di decorazioni musulmane. Per esserci rivolta questa considerazione accettammo la presente tavola di svariati ornamenti di un prezioso Corano, i quali oltre a sveltire la mano dello studioso che li disegna possono snebbiargli la imaginazione e dargli coraggio di cimentarsi nella composizione ornamentale.

A tanto dovrebbero intendere i bei modelli!

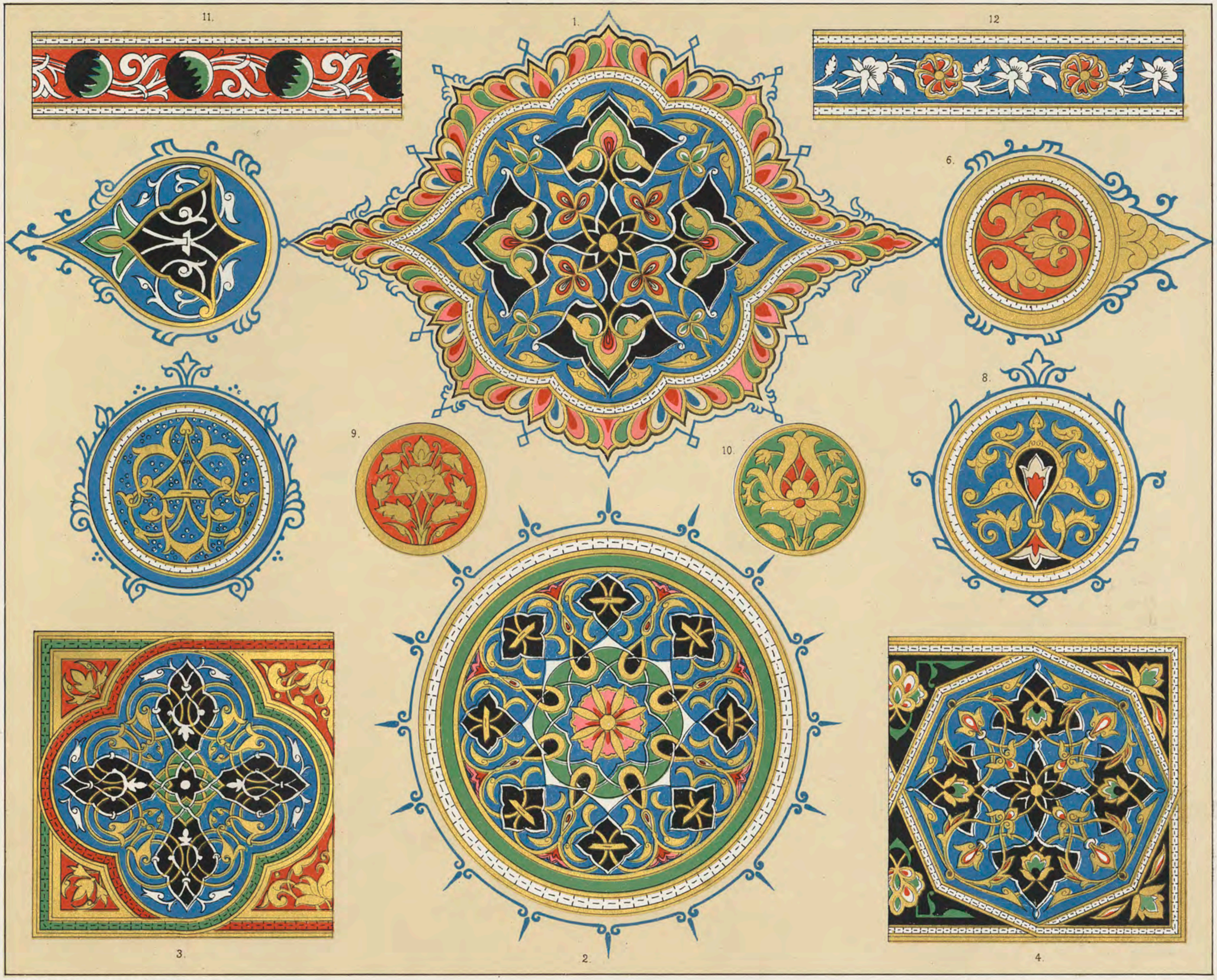
Ognun sa che in tutti i paesi islamitici il Corano è il libro-guida per così dire; essendo la raccolta di tutte le leggi religiose e civili dell'islam. « Non basta conoscere il libro di Dio nel modo che può esserlo da chi l'ha letto una volta sola (dice la tradizione) bisogna rileggerlo ancora, bisogna copiarlo e ricopiarlo. » Infatti una legge imponeva perfino al Sultano il dovere di copiare e ricopiare il Corano fino a che se lo fosse reso familiare così da poterlo citare mentalmente brano per brano ogni qualvolta ciò gli era necessario nel disbrigo del suo alto ministero. Da questo l'origine di tante copie del Corano dovute a mani principesche. Ma c' è di più. Siccome, già, la più parte di queste copie venivano regalate dai sultani alle Moschee, così i sultani medesimi si prendevano dei calligrafi e dei miniatori di primo ordine e si facevano ornare le rispettive copie di ornamenti meravigliosi sul genere di quelli che offriamo oggi. Aggiungasi a tanta magnificenza il frontespizio e la legatura di solito stupenda (quasi tutte le legature di libri orientali sono bellissime) e si avranno, uno per uno, tanti libri, tanti oggetti preziosi d'arte.[1] Nè credasi sieno rari questi libri, oggetti preziosi di arte; anzi!... Il Prisse d'Avennes ha pubblicato non meno di venti tipi di diversi ornamenti tolti da altrettante copie del Corano. Naturalmente noi non ci possiamo permettere di questi lussi, ma frattanto, essendo stati liberi nella scelta, abbiamo scelto col desiderio di fare intendere bene lo spirito di queste ornamentazioni e di sodisfare il gusto delle persone dell' arte.

Molto facilmente sarà notato che in questi modelli è adoperato quasi costantemente il blu nei fondi. È per caso che si è aggruppato vari modelli col fondo blu? No, certo. Perchè negli ornamenti arabi e moreschi la maggior parte delle superficie colorite è colorita in blu. E ciò va perfettamente colle esigenze della scienza. Perciocchè i raggi della luce si neutralizzano nel rapp. del 3 pel giallo, del 5 pel rosso, dell' 8 pel blu; onde, in un ornamento policromico bisogna predomini il blu se si vuole ottenere effetto armonioso e gradevole. Nell'Alambra, ove il giallo è sostituito dall'oro, che ha una tinta giallo-rossastra, il blu si trova in maggior quantità di qui, affine di controbilanciare la tendenza naturale del rosso a spiccare sugli altri colori e di abbassarli. Questi modelli ci insegnano anche che gli artisti arabi impiegavano il colore per far risaltare la forma determinata dalle linee ornamentali, e adoperavano i colori forti che temperavano col mezzo dell'oro. Oro e blu nell'ornamentazione araba e moresca hanno parte principalissima come la hanno in tutta la nostra pittura del Trecento. Anzi ai nostri pittori in generale, erano i comittenti stessi che procuravano oro e blu; atteso il loro costo e l'uso grande che i pittori facevano dell'uno e dell'altro.

---

[1] Abbiamo dato nella tav. XXI una stupenda copertina di un Corano.

Op. cit.


11.
1.
12
6.
8.
9.
10.
3.
2.
4.

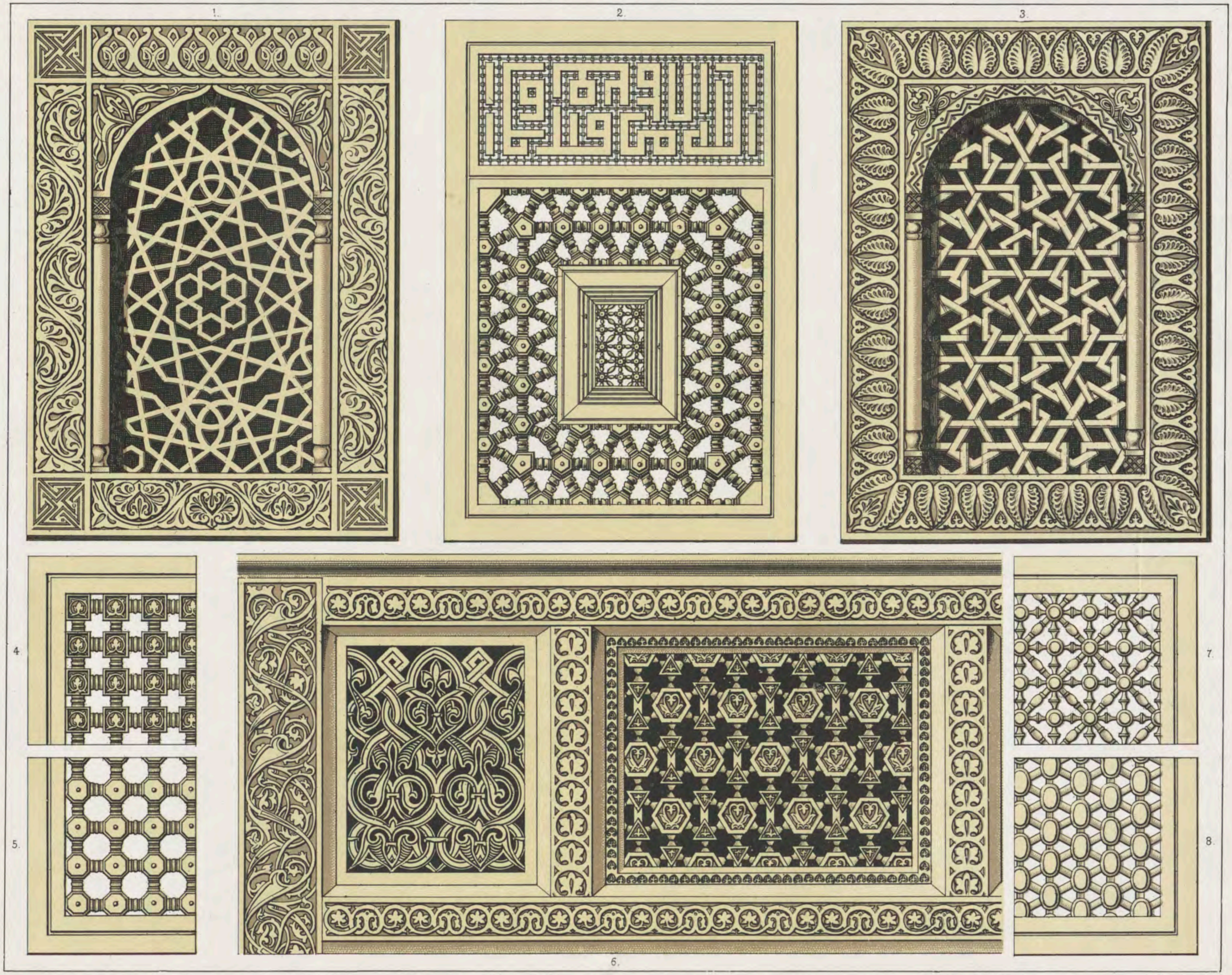
ORNAMENTI DI UN CORANO.

GRATE IN LEGNO DI VARIE MOSCHEE

Non sapppiamo più chi scrisse con ragione: se la poesia non è nata in cielo ma in terra, qual popolo potrebbe contrastare all'arabo la gloria di averle dato la vita? È infatti: chi ha animo sensibile non può trovar maggior godimento di quello che può provare davanti le bellezze capricciose di cui la fantasia araba e moresca ha ornato moschee e abitazioni. Dicendo moschee e abitazioni intendiamo di comprendere tutto il complesso dell'arte araba; particolarità ornative, minuterie capricciose; cioè: stoffe, mobili, armi, vasi, tutto; anche i picchiotti degli usci di casa. Non si sorrida se abbiamo accennato anche ai picchiotti. In un nostro soggiorno a Algeri ne disegnammo degli stupendi e notammo moltissimi. Ognuno sa che le case arabe all'esterno sono tutte bianche e senza ornamenti: un muro bianco ilare in mezzo a quel sole sfolgorante, non sempre il « moucharabyeh » e una porticina bassa e stretta somigliante a quella di una prigione. Sovente tanta umiltà — che ha il suo contrasto spiccatissimo nello sfoggio dell'interno della casa — è rallegrata soltanto da un picchiotto di finissimo disegno eseguito con gusto d'arte ammirabile. Questo ricordo ci è stato suggerito dal desiderio di far rilevare che gli Arabi sono da studiarsi in tutto; dal loro costume pittoresco al più modesto oggetto di uso comune.

Or dunque non maraviglierà alcuno la bellezza di queste grate in legno. Se gli Arabi messero tanto gusto e tanta finezza d'intaglio negli ornamenti architettonici ne messero anche nei lavori di legno avvegnachè questo si presti per la sua malleabilità ad essere facilmente foggiato nelle mille e mille forme che può sognare una fantasia vivace. Ma in questi lavori non basta lodare la mente che li immaginò e li diresse, bisogna pur lodare altamente la mano che li eseguì; dacchè qui la complicanza dei vari disegni sta in ragione diretta delle difficoltà materiali per eseguirli. Nelle belle e originali grate corrispondenti ai numeri 2, 6, 7... (ma che determiniamo? in tutti questi e consimili lavori si disvela una pazienza e intelligenza che dovrà fare impressione ai nostri migliori ebanisti) nelle grate corrispondenti ai numeri 2, 6, 7, ecc., il graticolato a forme regolari è ottenuto mercè la industre connessione di vari pezzetti. Figurarsi che pazienza! Pensando al complesso di questi lavori di ebanista verrebbe voglia di credere al Buffon che il genio sia realmente una grande pazienza e di burlarsi della scettica e nota sentenza di quell'uomo nervoso che fu Franc. Dom. Guerrazzi. Sta il fatto insomma che in questi lavori in legno — i quali sono ricopiati qua e là in varie moschee del Cairo — e in altri molti somiglianti, la mano di chi opera segue con intelligenza la mente di chi immagina; che nelle moschee del Cairo e in quelle d'altrove, nelle abitazioni e negli edifici pubblici che s'incontrano qua e là nei paesi già dominati dalle razze soggette a Maometto, si trovano facilmente di queste grate, e altri lavori in legno fini e gustosi. Da ciò è possibile rilevare con sicurtà che tanta bellezza non era privilegio dei pochi ma era familiare a molta gente.

Vogliamo notare, inoltre, che oggidì al Cairo vi sono degli ebanisti i quali cercano emulare i loro antenati nel lavoro diligente dei mobili tutti fatti a grate a colonnette sottili a intarsi in madreperla ingegnosissimi. Nelle recenti esposizioni italiane e forestiere i prodotti ebanistici del Cairo moderno, emulanti la bellezza e l'ingegno antico, hanno ottenuto il plauso che si meritavano.



L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

GRATE IN LEGNO DI VARIE MOSCHEE.

LA COPERTINA DI UN CORANO

E VARI TIPI DI ORNAMENTI

Badisi prima di tutto di non confondere l'ornamentazione moresca con quella araba. È da osservare che l'ornamentazione araba per quanto sia varia e pittorica, acquista una solenne compostezza messa di fronte alla ornamentazione moresca che n'è più vaga e più ricca. Entrambe sono basate sulla costruzione geometrica più di quanto è ogni altro genere di ornamentazione; talchè se uno conosce gli elementi di Euclide può tracciare, senza molta fatica, le figure più complicate dei capricci ornamentali del Cairo, di Bagdad e di Granata. Gli Arabi avevano assuefatto l'occhio e la mano a questi intrecci siffattamente, che li colpivano e li tracciavano — raccontasi — con facilità sorprendente; forse colla medesima facilità con la quale noi tracciamo un corridietro qualsiasi. Secondo il Prisse d'Avennes[1] gli arabeschi hanno la loro genesi nelle inscrizioni geroglifiche dei monumenti dell'antico Egitto. Non sappiamo quanto ciò possa esser vero; ci pare però, che in tutta quanta l'arte araba vi sia il carattere persiano specialmente in ciò che riguarda l'ornamentazione. È noto d'altronde che Persi e Arabi ebbero influenze greche: da ciò qualcosa di comune nelle arti rispettive. Comunque sia siamo d'accordo con quelli i quali ritengono che gli Arabi non sono mai giunti all'altezza dei Mori nell'ornamentazione. Arabi e Mori si sono mossi, per cosí dire, da uno stesso punto hanno seguito l'istessa via per un pezzo; ma poi i Mori hanno lasciato addietro gli Arabi eclissandoli con il lusso delicato e fine. Nell'ornamentazione moresca è caso di trovare vuota una parte del fondo su cui è tracciata; il fondo vi è, anzi, sempre tutto riempito con industre pazienza. I Mori hanno dato il dovuto riposo ai loro capricci ornamentali variando colore, mettendo un motivo pieno accosto a uno particolareggiatissimo. Nell'ornamentazione araba invece il fondo giuoca una parte assai interessante confrontata a quella che gli è riserbata nella ornamentazione moresca. Ove, inoltre (a differenza dell'ornamentazione araba che svolge sempre un sol motivo) si sovrappongono, sur una stessa superficie e s'intrecciano con bel garbo, due o tre motivi. In tal guisa l'ornatista moresco spinge l'effetto della composizione fin dove è possibile; e sia che questa si guardi in distanza, e sia che si guardi sott'occhio, ha attrattive singolari perchè, come ne è curata la bellezza delle masse così n'è curata quella dei minimi particolari. Si potrebbe dire che l'ornatista moresco — come ha assai acutamente rilevato il Owen Jones[1] — esprime il suo pensiero in tre lingue diverse; ciascuna comunica all'animo del risguardante solo in parte l'emozione che deve comunicargli mentre poi tutte e tre si riuniscono armoniosamente per completare la emozione, rafforzandola.

Guardiamo ora gli esempi: c'intenderemo più. Guardiamo specialmente la « Copertina di un Corano » (fig. 1) dove l'ornamentazione a fogliami caratteristici è padroneggiata dalla linea retta; la quale ora orizzontale, ora verticale, ora un po' incurvata, ora piegata in semicirconferenza, per rivenire prontamente o orizzontale o verticale, offre graziose formelle agli ornati agili e al calligrafo il quale — secondo il solito — aiuta l'ornatista fecondo nel dare movimento e vita alla sua opera genialissima. Che si mostra eloquente eziandio negli altri quattro saggi (fig. 2, 3, 4 e 5) riprodotti con cura dagli originali che si trovano all'Alambra; all'

> .... Alambra! albergo — che i geni hanno indorato
> Qual sogno; e di melodici — concenti circondato.[2]

Essi appartengono al quattordicesimo secolo e mostrano ciascuno una nota particolare sí sotto il rispetto del disegno sì sotto quello del colorito; e ci pare chiariscano perfettamente le nostre parole. Non potevamo scegliere migliori saggi; perchè l'Alambra, come ognun sa, è la costruzione più brillante e più originale dell'arte dei Musulmani. Per gli Arabi della Spagna, l'Alambra aveva l'importanza attribuita dai Bisantini a Santa Sofia e dai Cristiani, più tardi, al S. Pietro di Roma.

---

[1] Prisse D'Avennes. *L'Art Arabe*, pag. 188.

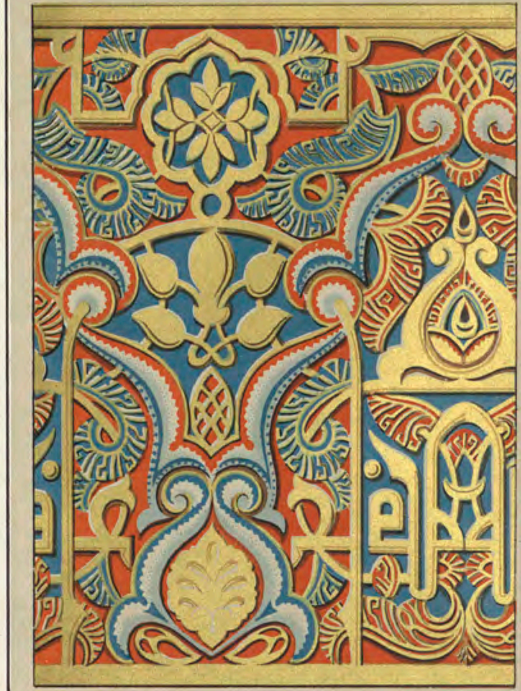
[1] Owen Jones. *Grammar of Ornaments*, pag. 60.

[2] Victor Hugo. *Légende des Siècles*.

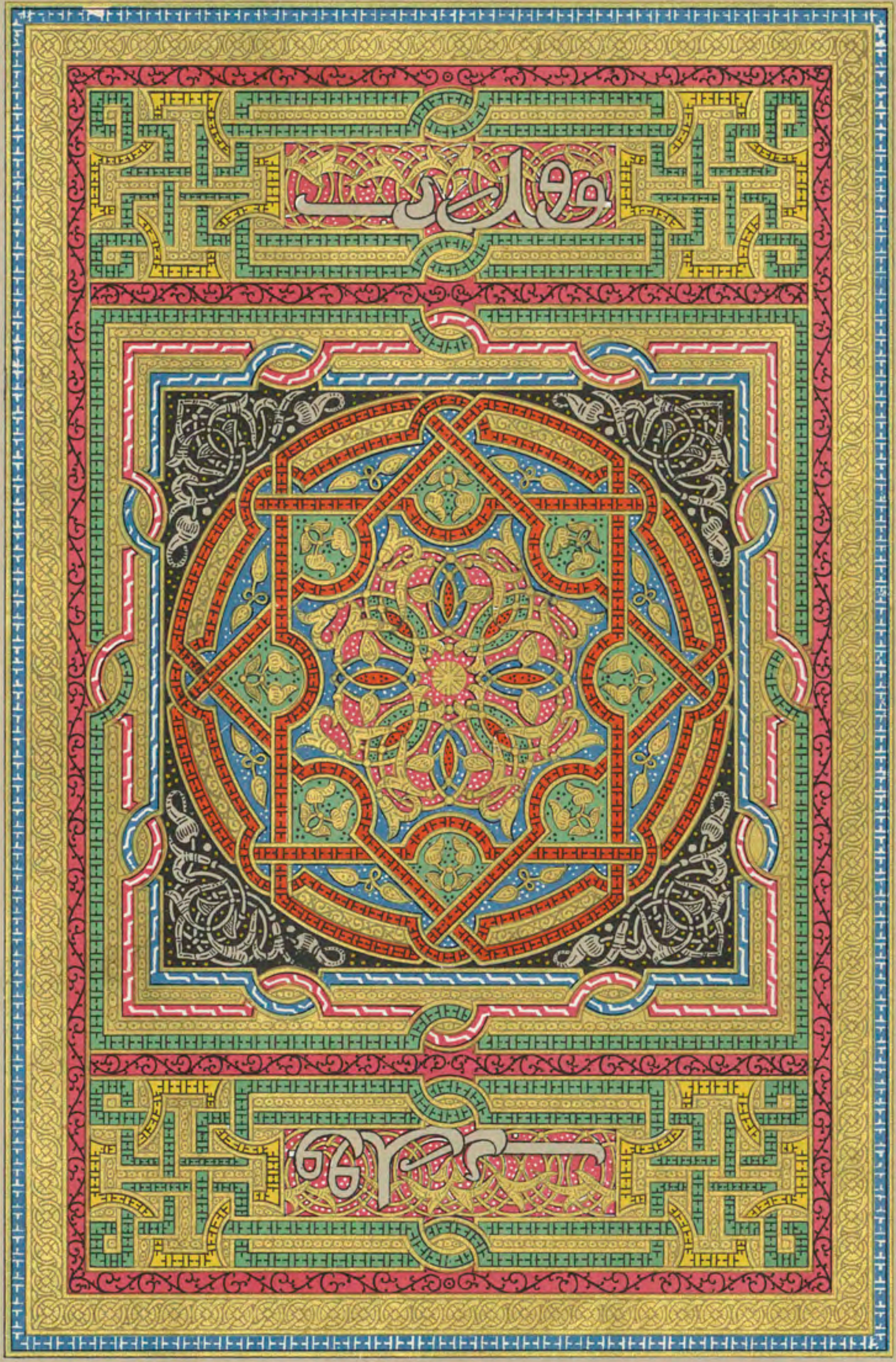
TAV: 26.

ARTE MORESCA.

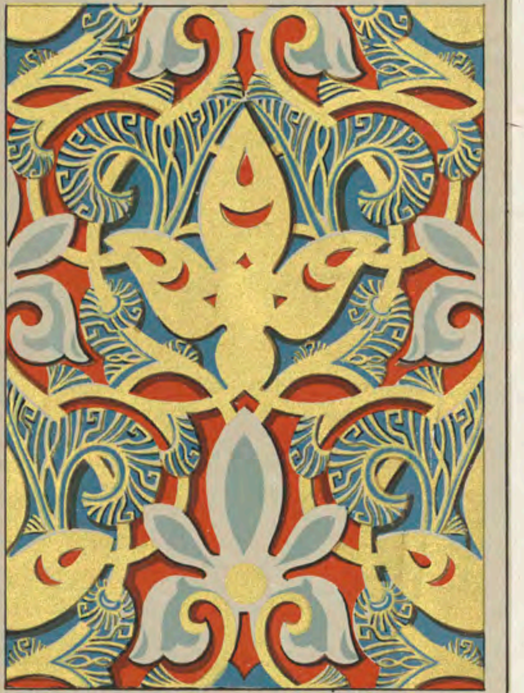
2.

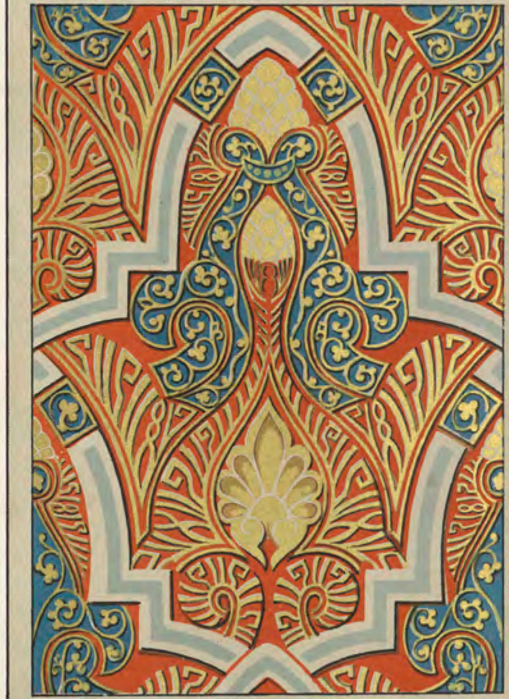


1.

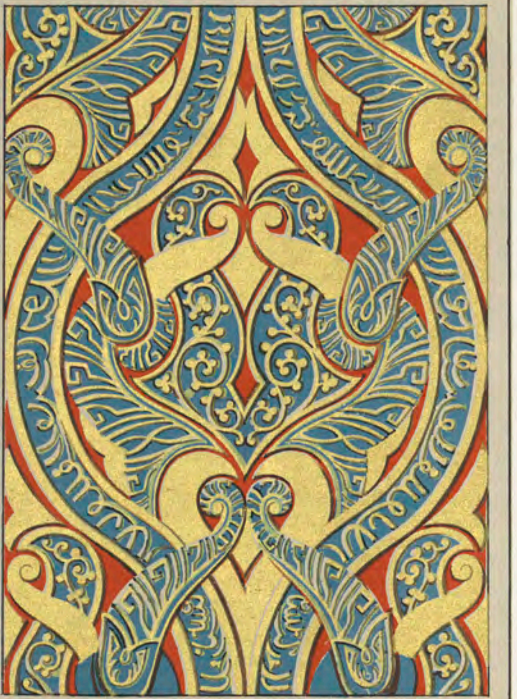


3.





4.



5.

L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

LA COPERTINA DI UN CORANO E VARI TIPI DI ORNAMENTI.

PORTA NELLA CHIESA DI S. SEBALDO A NORIMBERGA

Nella II parte del nostro *Manuale d'Architettura Italiana* [1], abbiamo scritto che questa architettura la quale siamo risolti di chiamare archiacuta o ad archi acuti, fra gli altri nomi impropri ebbe quello che le venne da noi Italiani di architettura *gotica*; o architettura dei Goti cioè dei Barbari (poichè in Italia *gotico* fu sinonimo di *barbaro*). Difatti si volle significare con tal nome di battesimo non tanto la sua provenienza barbara quanto si volle stimatizzare il sistema suo per la ragione che si discosta dal classico.

Quanto sia ingiusto tale sdegno ci vuol poco a capirlo: basta volgere gli occhi a qualsivoglia monumento ad archi acuti, basta volgerlo alla nostra « Porta della chiesa di S. Sebaldo » per persuadersi che chi in tal modo giudicava sì belle e ingegnose creazioni era vittima di teorie restrittive. Perciò non vorremmo più sentire profferire dalla gente istruita la voce « gotico » per accennare lo stile fantasioso e altero che in Italia allignò poco (stante il suo carattere non confacentesi al nostro clima mite) e in Francia e in Germania trionfò slanciandosi sempre snello e coraggioso incurante di qualsiasi difficoltà che superò sempre, anzi cercò, con arditezza. In Italia non pervenne che in pochi notissimi casi a quella perfettibilità la quale raggiunse spesso in Francia e in Germania: testimoni in Francia, fra le altre, le cattedrali di Reims, di Parigi, di Amiens; in Germania, testimoni le cattedrali di Colonia, di Strasburgo, di Friburgo e varie chiese di Norimberga; fra le altre quella di S. Sebaldo fioritissima di statue di santi, di frangie leggiadre, di intrecci lapidei, ecc., ecc.

Questa porta monumentale detta « degli Sposi » parte cospicua di insigne tempio appartenente al XIV secolo, è esempio brillante dello stile ad archi acuti il quale vigoreggiò in Germania in questi tempi.

La insenatura della porta che quivi sarà notata dallo studioso, la insenatura ornata di statue con baldacchino e le colonne sottili, le quali contrastano colla massa del basamento forte su cui si innalzano, è caratteristica dello stile che ci occupa; ma questa insenatura non è delle più sontuose: bisogna vedere l' insenatura delle porte della facciata di Notre-Dame a Parigi; bisogna vedere quella delle porte della facciata del Duomo di Colonia... Che ricchezza di statue e di vilucchi!

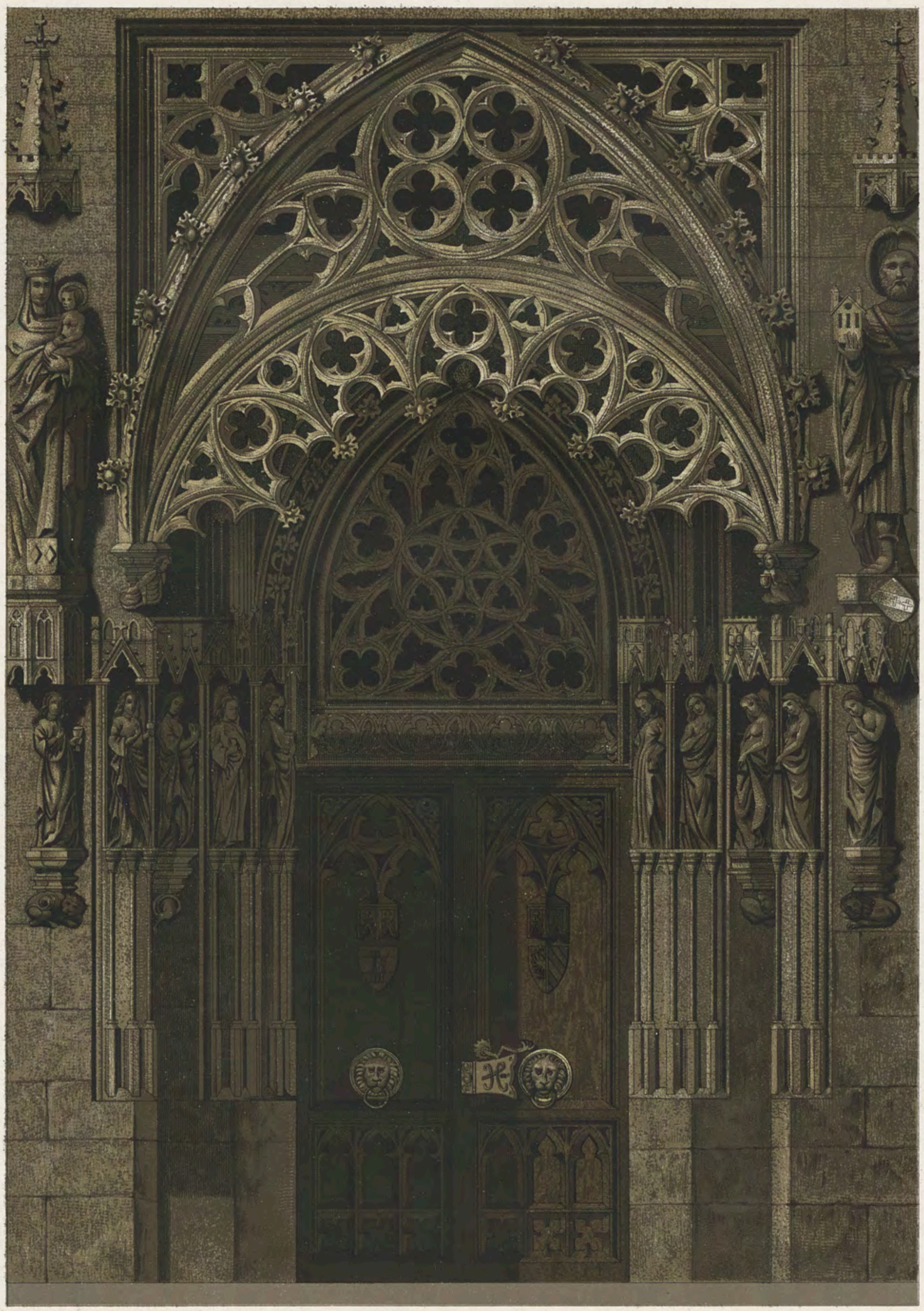
Ma quivi; che bravura d' intaglio negli archi che incoronano leggiadramente la porta!... Sono proprio ornamento da sposi novizi!... Insomma quest' arte ad archi acuti, siccome vedesi all' estero e anche da noi a Milano, a Assisi, a Orvieto, ecc., pare si ribelli all'esame scientifico dell'architetto pedante e voglia esser guardata soltanto da chi ha grande immaginazione.

Eppure le più severe leggi di meccanica vi hanno molta applicazione!

---

[1] Cfr. Melani, *Architettura Italiana*, p. II. Cap. III, pag. 61 e segg. Legg. in questo vol. il cap. che si riferisce all'Arch. ad Archi acuti, vi si può acquistare una idea abbastanza chiara, ci pare, della genesi e sviluppo di questo stile. (U. Hoepli edit.).

ARTE AD ARCHI ACUTI



L'ORNAMENTO POLICROMO ECC: ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

PORTA NELLA CHIESA DI S. SEBALDO A NORIMBERGA.

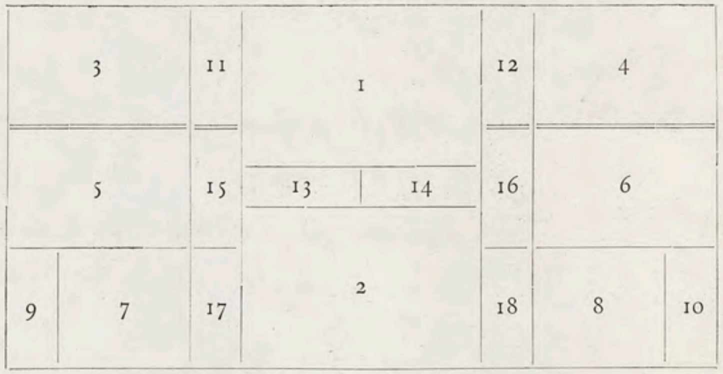
VARI TIPI DI VETRI DIPINTI

È difficile, per non dire impossibile, precisare il quando si principiò a far uso dei vetri dipinti. Questa origine è come quella della maggior parte delle cose: è nascosta nel buio dei secoli e quindi è difficile investigarla.[1] Certo, i vetri dipinti furono conosciuti dagli antichi; però i vetri dipinti più antichi i quali si conservano non risalgono al di là del XII secolo; ma c'è ragione per credere, che nel IV secolo ci fossero chiese ornate di vetri dipinti: la Basilica di S. Paolo fuori delle mura a Roma doveva ben esserne ornata. Sta il fatto che il progresso nella fabbricazione dei vetri dipinti fu continuo nel XIV e XV secolo; allora non solo l'uso dei vetri dipinti si divulgò per le chiese, ma si estese per gli edifici pubblici e privati signorili.

Certe chiese debbono in buona parte la rinomanza artistica, alle vetrate delle ampie trifore, quadrifore, ecc.: — la cattedrale di Chartres e quella di Beauvais per esempio.

Qui, in questa tavola offriamo dei vetri dipinti a disegni geometrici; mostreremo in quest'altra tavola una finestra con figure. Perciocchè nel medio evo il vetro dipinto non fu soltanto impiegato nel modo che si vede qui, ma anche a comporre delle istorie le quali erano lieto spettacolo d'arte oltre a essere fruttuoso insegnamento ai fedeli. Nelle basiliche romanze questi ricercavano i misteri della religione nei musaici vistosi; li ricercavano sotto la selva oscura dei simboli negli ornamenti figurati dei capitelli e delle armille; nelle chiese ad archi acuti que' misteri erano tenuti vivi nella mente dei fedeli dalle finestrate e dalle rose che spargevano nelle chiese una luce misteriosa e solenne. Insomma, in tal guisa, ognuno poteva istruirsi fissando gli occhi sulle lucenti vetrate; giacchè si può dire che, al pari delle miniature dei manoscritti, esse non erano altro che vivi commentari illustrati della storia del cattolicismo.

A spiegare esattamente da dove abbiamo preso i singoli saggi di cui è composta questa tavola, tracciamo il seguente specchietto e lo dividiamo nel modo che sono divisi tra loro i saggi medesimi dando un numero a ciascuno.

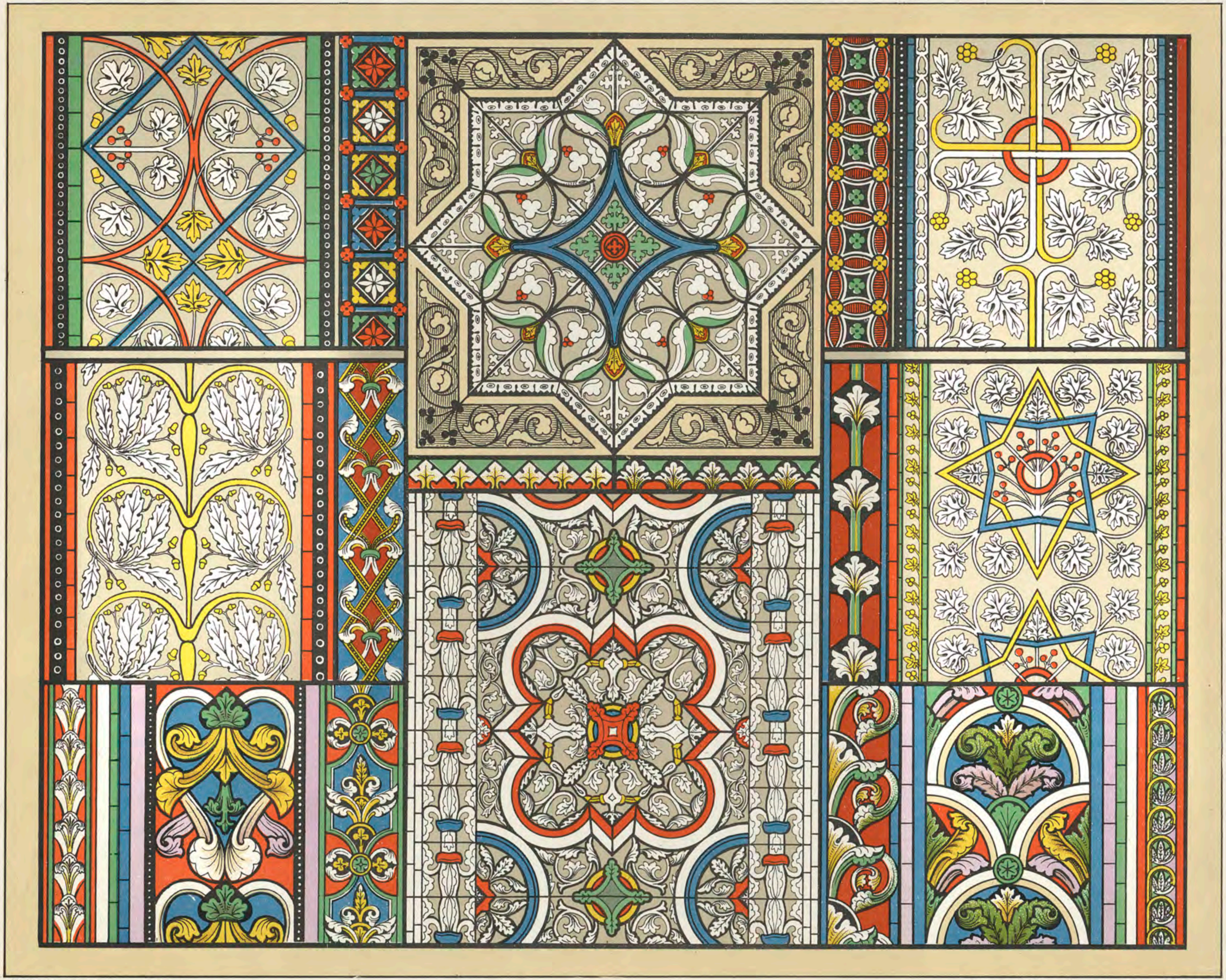


N.° 1 dalla Cattedrale di Nottingham.
» 2 » » York.
» 3, 4, 5, 6 dalla Chiesa di Attenberg vicino a Colonia.
» 7 dalla Cattedrale di Canterbury.
» 8 » » Troyes,
» 9, 10, 13, 14, 18 dalla Cattedrale di Bourges.
» 11 e 12 » » » Chartres.
» 15 » » » Colonia.
» 16 dalla Chiesa di S. Urbano di Troyes.
» 17 » Cattedrale di Rouen.

Continuiamo nella tavola seguente: ma vogliamo notare ancora, che il pittore di vetri non può cercare che effetti relativamente modesti. Ognun capisce che la pittura sopra un oggetto trasparente differisce affatto dalla pittura sulla tela perchè, nel primo caso, si tratta di stendere i colori sopra una lastra attraversata di continuo da raggi luminosi. Perciò il volere riprodurre sopra una lastra di vetro un quadro, cioè una pittura nella quale si cerca di rendere gli effetti della prospettiva lineare e aerea, della luce e delle ombre con tutte le loro gradazioni, è impresa tanto temeraria quanto il pretendere di ottenere gli effetti della voce umana dalle corde di un violino.

---

[1] I Fenici, i Persi e i Romani hanno fatto uso di vetri dipinti, ma sono sì poche le traccie le quali ci indicano quest'uso, che in generale si accenna soltanto a titolo di curiosità.



ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

VARI TIPI DI VETRI DIPINTI.

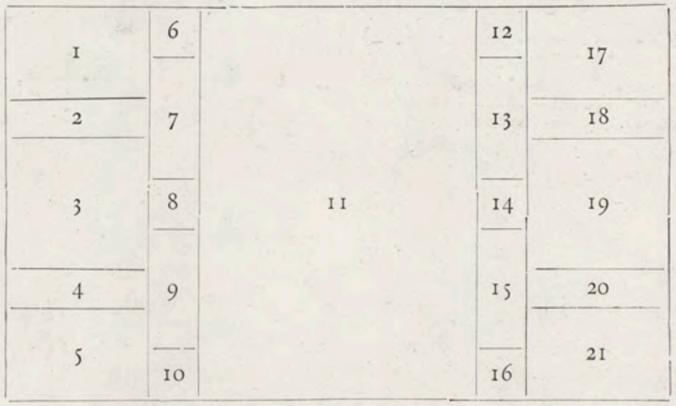
VARI TIPI DI VETRI DIPINTI

È stato detto e ripetuto a sazietà, nei tempi passati, che il processo di dipingere i vetri era perduto. Perchè qualcuno stampò l' affermazione erronea molti altri pappagallescamente la ripetereno copiando; e così l'affermazione si divulgò in danno della verità. Certo oggigiorno alcuni colori non hanno la bellezza di quelli antichi, perchè anche le lastre colorate che si trovano in commercio il più spesso hanno certi colori stonati che sgomentano. Si ebbe occasione di confrontare questi giorni passati, dal chiarissimo prof. P. Bertini, un blu moderno con il blu del panneggiamento crivelliano di una figura antica, appartenente a una finestra del Duomo di Milano, e si ebbe anche la poca simpatica combinazione di rivedere quanto noi si sia lontani dalla perfettibilità antica anche in questo. Ma se le lastre colorite non sodisfano quasi mai i giusti desideri degli intelligenti questi, anche oggidì, hanno modo di mostrare la propria sodisfazione nell' esaminare i vetri dipinti che in Italia fa il detto professore Bertini e in Francia fece il Didron. Ricordiamo di aver veduto del Didron a Dunkerque delle finestre storiate nella chiesa di S. Eloi veramente ammirabili; come ne abbiamo viste del Bertini al Duomo di Como.

Dunque il processo di dipingere i vetri non solo non è perduto ma non è mistero per alcuno. Certo chi si accinge a cotal specie di pittura bisogna sia molto diligente specialmente quando i vetri sono nel fornello; perchè è necessario che il calore sia fatto a poco a poco e i vetri sieno cavati nel tempo giusto per evitare che diventino pasta. Una difficoltà la quale incontra il pittore di vetri è la spartizione dei pezzetti di vetro che debbono esser riuniti dai piombi.

Poichè eseguito il cartone (cioè il disegno della finestra o della rosa) gli si debbono soprapporre tanti pezzetti di vetro divisi e distribuiti in modo che i contorni degli ornati o delle pieghe delle figure vengano a formare la unione dei pezzi stessi; per modo che i piombi non rechino pregiudizio alle carnagioni o alle altre parti più importanti del soggetto da dipingersi. Colui che disegna cartoni da dipingersi su vetro è sempre preoccupato dalla necessità di tracciare forme le quali offrano la facile spartizione dei vetri; talchè non si può ottenere tutto in pittura su vetro o difficilmente si può ottenere.[1]

Facciamo il solito specchietto:

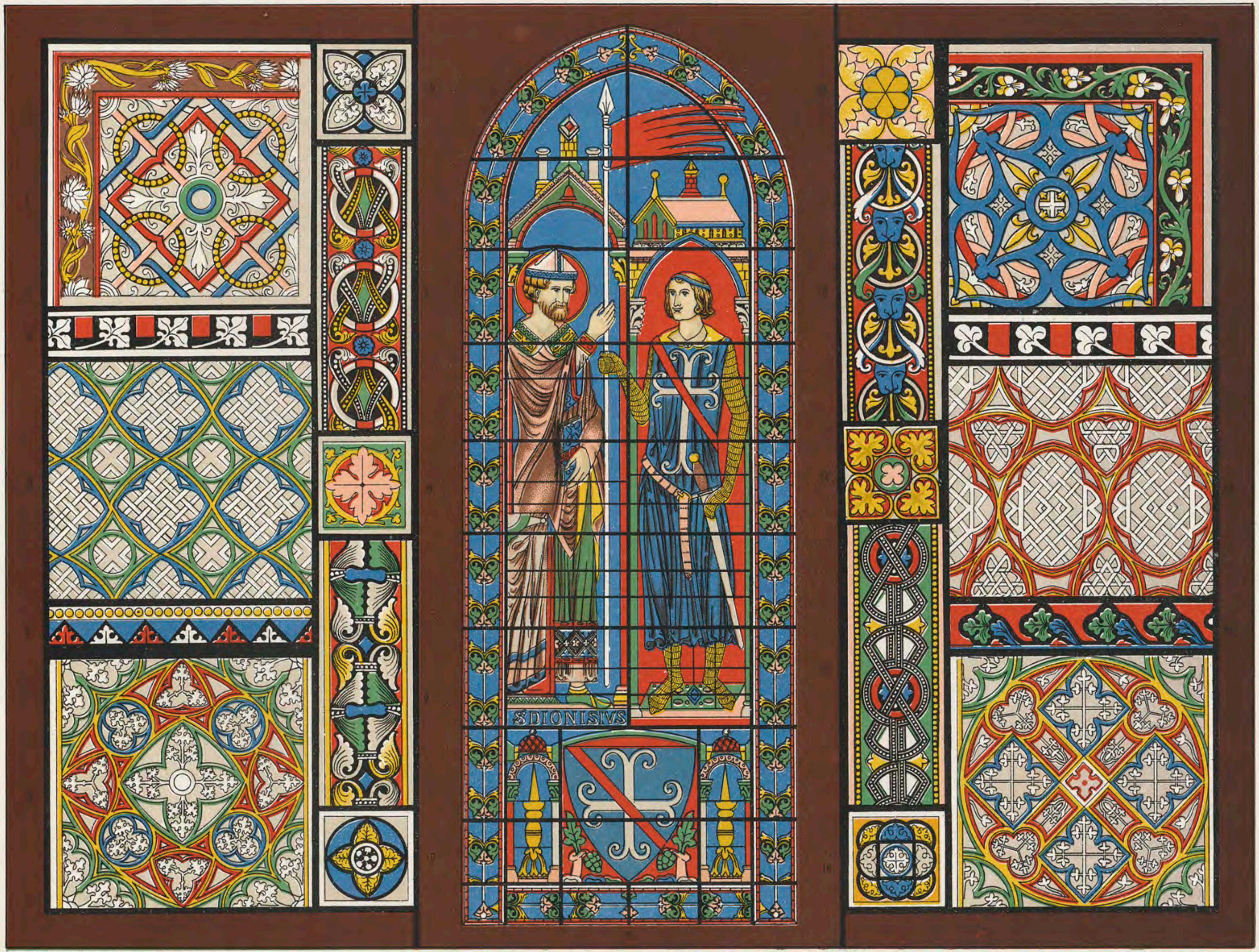


N. 3, 4, 5, 19, 21 dalla Cattedrale di Colonia.
» 7, 9, 13, 15 » » Strasburgo.
» 2, 6, 18, 20 » » Bourges.
» 8, 10, 16 dalla Cattedrale di Chartres.
» 1, 17 dalla Cattedrale di Tournay.
» 14 dalla Cattedrale di Soissons.
» 12 dalla Chiesa di S. Tommaso a Strasburgo.

---

[1] Di queste « Note illustrative » non è possibile fare un trattato di *Pittura sul Vetro*. Rimandiamo perciò lo studioso all'opere seguenti a noi note favorevolmente: H. Langlois. *Essai historique et descriptif sur la Peinture en verre*. Rouen, 1832, in-8.° — F. De Lasteyrie. *Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*. Paris, 1838, in-foglio. — Ch. Louandre. *Les Arts somptuaires*. Paris, 1857 (Introdution générale), pag. 268 e pag. 88 e segg.

ARTE AD ARCHI ACUTI


S DIONISIVS

VARI TIPI DI VETRI DIPINTI.

TURIBOLO

Lo stile ad archi acuti con quel suo eterno desiderare la finezza dell' intaglio nei mille fregi che l' ornano si presta mirabilmente ad essere applicato negli oggetti d' oreficeria.

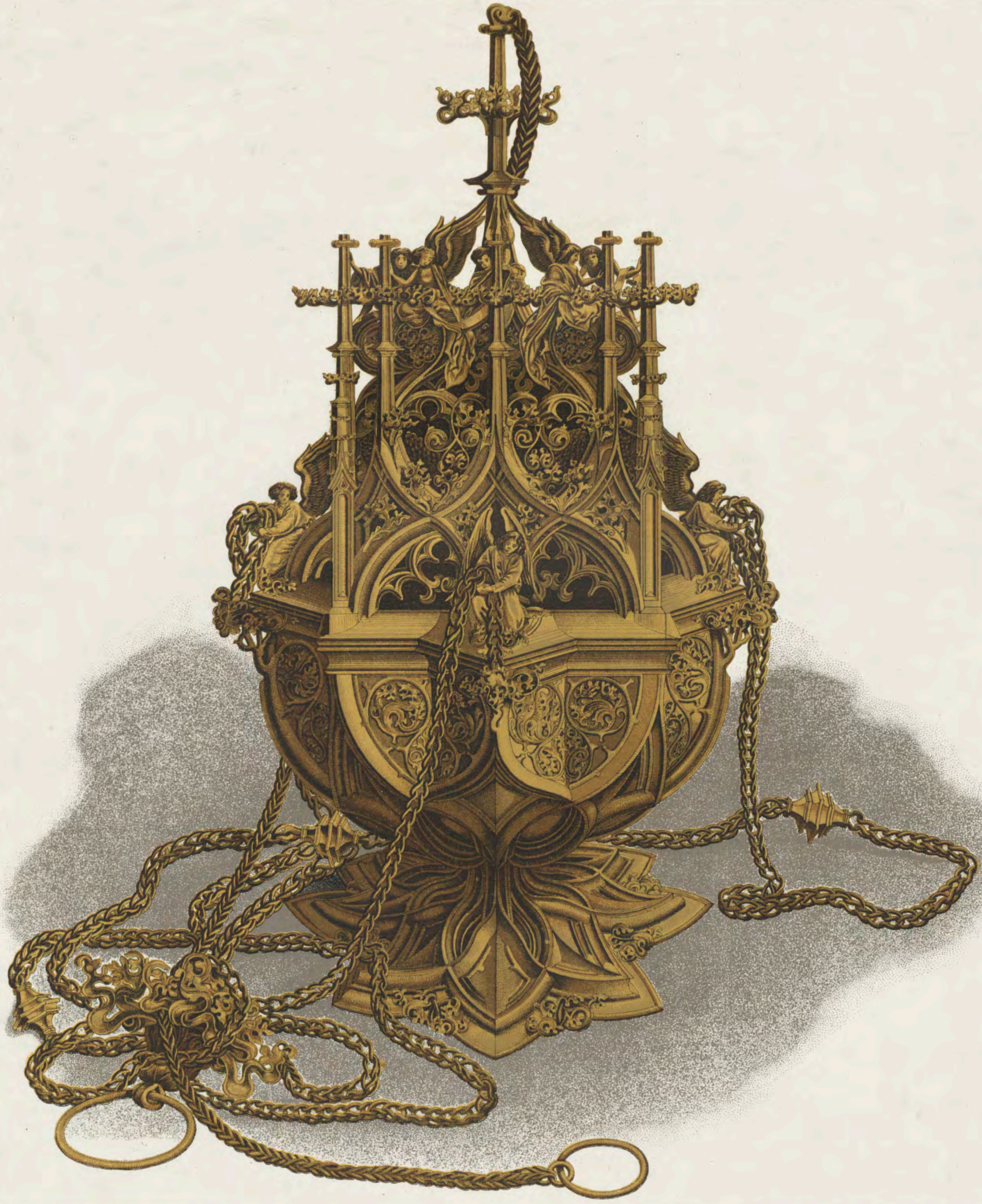
E difatti i Tesori più famosi delle chiese nazionali e forestiere, posseggono numerosi oggetti d' oreficeria in questo stile agilissimo.

Accenniamo ai Tesori delle chiese perchè vogliamo rammentare che durante quasi tutto il medio evo la oreficeria fu essenzialmente sacra; dappoichè, come di altri rami del sapere, i Monaci ne furono quasi i soli cultori. Dicemmo essenzialmente perchè non volemmo escludere che le figlie vezzose delle castellane, e le castellane medesime non potessero far luccicare pietre rare e preziose sulle stoffe delle quali andavano vestite. Ma il fatto è, insomma, che in questi tempi l' oreficeria sacra aveva assoluta preminenza su quella profana. Perciò per quanto si sieno già offerti vari oggetti di oreficeria da chiesa[1] offriamo ancora un « Turibolo » immaginato in quel tipo d' arte detto erroneamente *gotico*.

Nella trovata abbastanza ingegnosa, nella fattura delicata si vuole riconoscere la mente e la mano del famoso Martino Schon chiamato anche Schongauer pittore e incisore, discepolo dell' insigne Van der Weyden e detto con errore evidente l' inventore della incisione mentre il Schongauer non fu che il primo considerevole incisore (1420†1488). Il nostro Turibulo dunque s' appartiene all' arte tedesca; ma si ricordi che in Germania lo stile ad archi acuti trionfò. Questo ricordo può valere, in un col nome del valoroso Schongauer, a mostrare la importanza dell' oggetto da noi riprodotto e a giustificarci presso gli intelligenti della scelta che si è fatto.

---

[1] Vedi tavola XXI.



TURIBOLO.

VARI TIPI DI PIASTRELLE PER PAVIMENTI

Ci pare che fra tutte queste « Piastrelle » non ve ne sia una sola da essere scartata. Furono disegnate qua e là con diligenza infinita e con infinita diligenza furono riprodotte a questo modo, con la cura di conservarvi perfino l' originale tono del colore. Perciò se taluno disegna con intelligenza queste « Piastrelle » (e sarebbe cosa consigliabilissima) può star sicuro di far lavoro eguale all'antico.

È inutile riaffermare che gli artisti del medio evo portarono tanto interesse nel disegnare il motivo di una delle aguglie delle cattedrali, quanto nel disegnare i fiori per l' abbellimento delle parti più modeste delle loro fabbriche. Cotesti erano artisti i quali non si umiliavano a dover disegnare le cose più andanti; e avrebbero sdegnato un Malvasia qualunque se (sia pure in un momento di rabbia) li avesse per ciò spregiati.[1]

Bisognerebbe che lo studioso quando va nelle chiese medieve, particolarmente, non volgesse gli occhi soltanto in su per ammirare vetriate, pilastri e pitture; bisognerebbe ancora che li volgesse al suolo di quando in quando: s' accorgerebbe così, con rincrescimento, quante bellezze sfuggono a chi passa indifferente su que' pavimenti tappezzati di lapidi funerarie ornati di intarsiature di disegno finissimo. Vogliamo rammentare soltanto una chiesa: S. Croce di Firenze. Dio mio quanto ingegno! quanta fantasia! in quelle lapidi mortuarie profanate dalla indifferenza dei più!

Ma non lasciamoci deviare dai ricordi.

La varietà che c' è in questo numero considerevole di saggi di « Piastrelle » non può sfuggire a nessuno. Ecco qua: si noti la bordura corrispondente al n.° 1: o meglio si notino le tre piastrelle in fila (fig.^e 12, 13 e 14). Che distanza separa l' una dall' altra perfino nel carattere generale! Nel n.° 14 abbiamo finezza d' intaglio e sviluppo nella composizione, semplice e ingegnoso. Nel n.° 13 abbiamo impronta medieva e si vede bene che l'artista che immaginò questo disegno non ebbe la preoccupazione di alternare la linea sottile con la grossa. Nel n.° 12, infine, l' effetto è ottenuto col semplice mezzo di alternare il grosso col sottile traendo partito perfino dalla applicazione di cifre divise due a due, fra loro, da un vigoroso nodo di effetto gradevolissimo. In tutti e tre questi disegni c' è una spontaneità d' immaginazione invidiabile; si direbbe che l'artista non ha faticato nell'idearli; e chissà che non sia vero. Insomma su qualunque saggio si diriga l'occhio si prova un'impressione gradita e si affaccia alla mente l' idea:

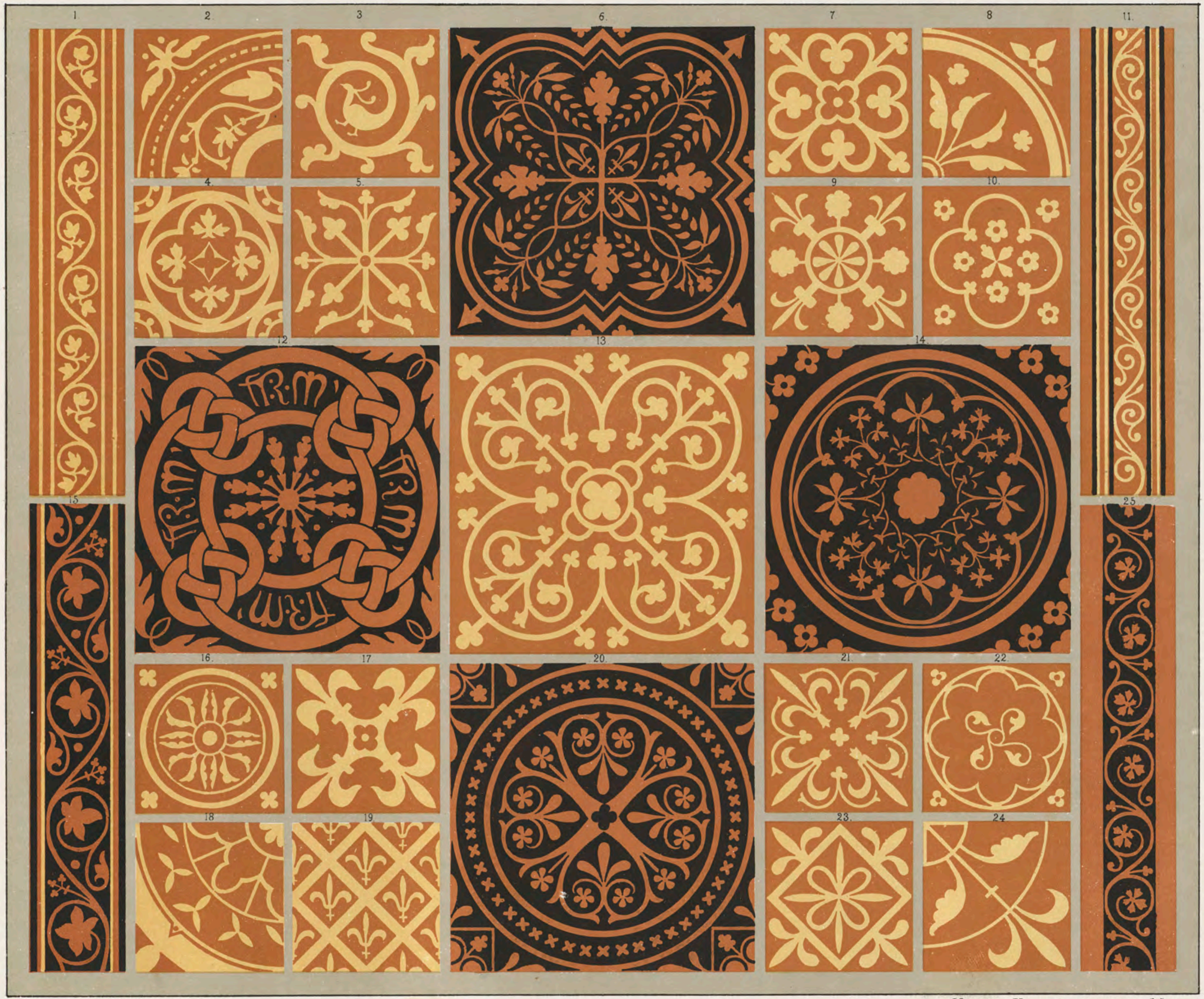
— « Come mai, prima di vederlo, non pensai a questo disegno sì semplice e sì poco comune? »

Come si può immaginare infatti disegno più andante di quello svolazzo (fig. 3) contornato di qualche foglietta e che va a finire con il contorno di un uccellino? Come non può venire in mente a un artista una formella come la corrispondente al n.° 6? Con que' rametti di foglie all' ingiù, con quel naturale ghiribizzo, con quei giglietti...?

Eppure... eppure così è. « Il bello sta nel semplice » direbbe il mio vecchio maestro; — buon anima sua!

---

[1] È noto che il Malvasia dette del « boccalaio d'Urbino » a Raffaello per aver dato dei disegni da eseguirsi su vassoi o altro. Il Campori provò che questi disegni furono dati da un parente di Raffaello: da Raffaello di Ciarla d'Urbino. Non sapevo che il can. Malvasia si fosse pentito di aver lanciato quest' accusa; e, anzi, che si possa sospettare che non l'abbia mai scritta, ma gliela abbia fatta scrivere il proto — Benedetti proti!... Ringrazio pertanto il ch. Cantalamessa d'avermelo fatto sapere. (V. *Italia period. art.* « Una Difesa » N. 12 a. 1885, pag. 191.)


1
2
3
6
7
8
11
4
5
9
10
12
13
14
TR·M
TR·M
TR·M
TR·M
15
25
16
17
20
21
22
18
19
23
24

VARI TIPI DI PIASTRELLE PER PAVIMENTI.

EDICOLETTA

Ora s' intende di accennare all' arte italiana che ha raggiunto la sua massima perfettibilità. In quest'epoca la quale comprende, con l' ultimo quarto del quindicesimo secolo, quasi tutta la metà del sedicesimo, gli artisti cercano la perfezione della forma. In scoltura la trovano il Donatello, il Ghiberti, Luca della Robbia, i Maiani, i Pollaioli, Jacopo della Quercia, lo Zarabaia o Zarabaglia[1] e il gigante Michelangelo. In pittura la trovano Leonardo, Raffaello, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, il Giorgione, il Tiziano, il Veronese, il Ferrari e il gigante Michelangelo. In architettura abbiamo l'alto sviluppo delle forme classiche (dopo i misurati ardimenti nello stile ad archi acuti) con il Brunelleschi, l'Alberti, il Bramante, i Solari di Venezia (detti finora i Lombardi), il Peruzzi, il Palladio, il Sansovino, il Sanmicheli e il gigante Michelangelo.

Come saggio di quest' arte del Rinascimento avremmo potuto offrire molte cose; « l' Edicoletta » che abbiamo definitivamente accettato oltre a essere un saggio eccellente di scoltura e di architettura, è assolutamente inedita e poco nota anche agli artisti. L' edicoletta ora trovasi al Museo Archeologico di Milano nella sala più piccola, a sinistra entrando, precisamente sopra la vetrina degli avori. Il visitatore troverà al Museo due copie dell'Edicoletta: una in marmo, l'altra in stucco dorata e colorita e conservata in una vetrina fatta apposta. La copia in marmo è restata a Milano per caso. Essendo quivi posseduta da un antiquario era già imballata per pigliar la via dell' estero, quando il comm. Bertini saputo ciò e affrettatosi a avere informazioni di cosa precisamente si trattasse, non senza stupore, vide la genialissima scoltura; la quale desiderò e riescì di fare acquistare dal nostro Museo Archeologico. L' altra copia dorata nelle sue parti architettoniche modinate, coi fusti delle colonne e il fregio della trabeazione e il fondo del tamburo del frontespizio color caffè scuro, colle alette e la fascia dell' arco color caffè più chiaro, colla figura di S. Sebastiano color carne, col paesaggio pitturato a vari colori blu, verde, ecc., fu trovata per caso dal medesimo comm. Bertini in uno dei magazzini del Duomo di Milano.[1]

Ora se qualcuno avesse la curiosità di sapere a che autore attribuiremmo la copia originale (che secondo noi è quella in marmo dalla quale lo Stabilimento dei Fratelli Tensi ha ricavato con amore la nostra vignetta) gli risponderemmo franco che ivi ci pare di scorgere in tutta quanta la fattura, così della parte figurativa come di quella architettonica, la mano del Caradosso milanese o pavese che sia. Ognuno sa che il Caradosso fu squisito ornatista, fu gran maestro dell' arte del cesello, siccome lo riconobbe lo stesso Cellini,[2] fu scultore esimio e pratico delle discipline prospettiche. Di lui a Milano si ha una Deposizione dalla Croce in terra cotta verniciata a colori, composta di molte figure in grandezza naturale e dove si trova un S. Giovanni che nella posa e più particolarmente nel sentimento di angoscia che l' opprime, ricorda la posa e il sentimento del nostro S. Sebastiano. Le fisonomie sono pressochè identiche; i tratti del volto addolorato sono gli stessi. Notisi bene: — il Caradosso si distingueva in questo genere di mezzo rilievo del quale è squisito esempio l' Edicoletta e il S. Sebastiano che abbiamo offerto agli studiosi. L' altra Edicoletta colorita e dorata è della stessa epoca della prima (Sec. XVI).

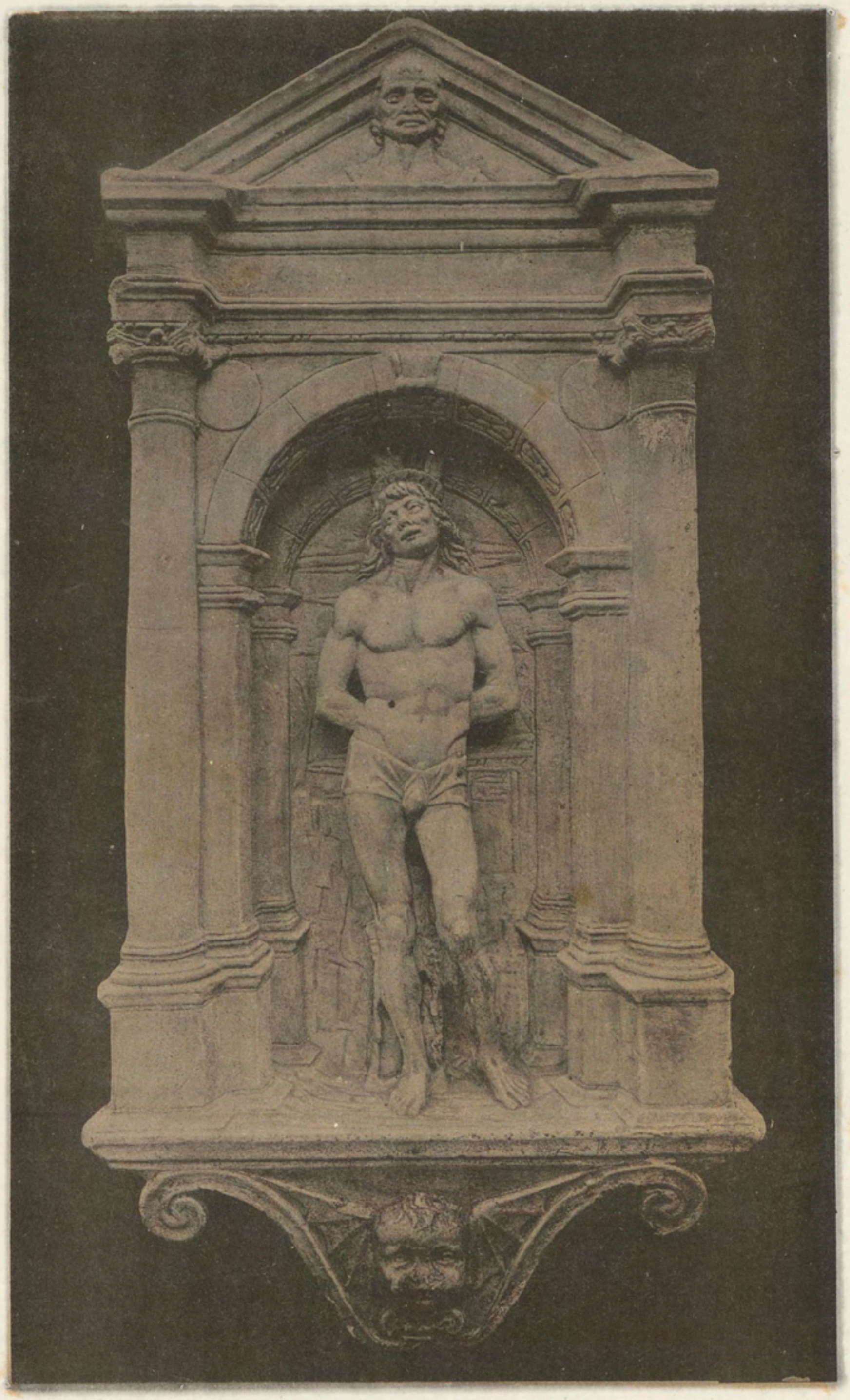
Ma già, questo non è luogo di discorrere tanto su tali particolarità; quì invece è necessario fare rilevare la finezza della modellatura nella figura, la correttezza elegante della prospettiva e la maestosa sobrietà del motivo architettonico. Senonchè chi non vede da sè tuttociò?

---

[1] Lo chiamano tutti « Bambaia » ma, veramente, il suo soprannome, osserva il Milanesi, era Zarabaia: e il suo nome e casato era Agostino Busti. Vedi ultima edizione del Vasari. Sansoni, 1880, Vol. 4, pag. 542.

[1] Con questi dati lo studioso può facilmente dipingere a oro e a colori l'Edicoletta. Noi qui non la presentiamo dorata e dipinta perciocchè siamo d' avviso che l' originale non sia questo ma l'altro in marmo. Notiamo inoltre che l' altezza di ciascuna delle due edicolette (che sono ugualissime) è di 50 cent. e la larghezza è di 19 cent. da asse a asse di colonna.

[2] Cellini, *Su l' orificeria* (ediz. 1731), pag. 39 e 42. Alla pag. 39 il Cellini dice che secondo lui, nessuno orefice sopravanzò il Caradosso: alla pagina 42 dice di avere imparato dal Caradosso il suo metodo di cesellare; lo loda, e « rende grazie infinite » dell'insegnamento al Caradosso.



L' ORNAMENTO POLICROMO ECC:
ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO

EDICOLETTA

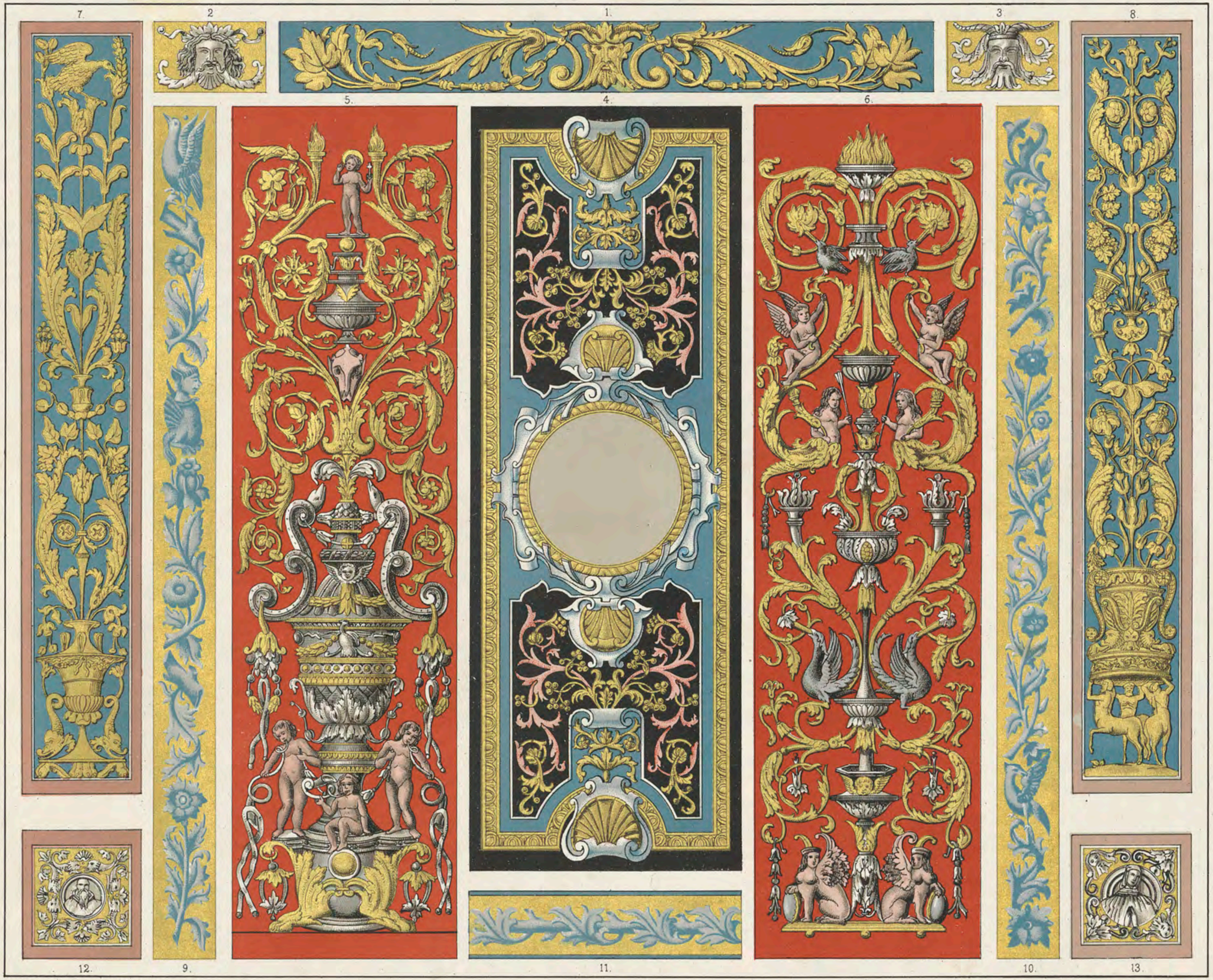
VARI TIPI DI FREGI DIPINTI

Qui abbiamo aggruppato una discreta serie di motivi ornamentali che può giovare allo studioso. I motivi sono presi qua e là. Dalla Certosa di Pavia: (fig. 9, 10 e 11) da quel tempio che è fra i più preziosi del Rinascimento, e una vera miniera di motivi per l'architetto, per lo scultore e per il pittore. Da Genova: (fig. 5 e 6) ricca di cose ornamentali dipinte e in rilievo e dove Perin del Vaga, lo scolaro del Sanzio, nel mostrare il valore del suo pennello, esercitò benefica influenza sull'arte locale. E commettendo una colpa che potrebbe anch' esserci rinfacciata, abbiamo collocato nel bel mezzo della tavola (fig. 4) e in modo che spicchi, una riquadratura finissima nel gusto del diciassettesimo secolo.

Dio mio; il Secento! Arte barocca! Sicuro. L'arte del Secento in parte è degna di essere presa a modello da chi pregia nell' arte l' individualità e la fantasia.

Se potessimo essere sicuri di riescire a sgominare quella specie di setta la quale, in nome delle rifritture classiche, spregia ancora l'arte del Secento sa Dio cosa faremmo! Ma già, la gioventù per sua fortuna è nata sotto buona stella; sente di esser libera e di poter pensare senza tirannie di scuola.

Devesi dunque accettare e studiare anche l'arte del Secento così come si accetta e si studia l' arte di qualsivoglia altra età. L'arte del Secento è bella e grandiosa; è ingegnosa e seriamente originale, quando non affoga nelle mattie per il troppo amore allo spettacoloso; quando sa essere anche lieta e garbata come è nel presente saggio.


7.
2
1.
3
8.
5.
4.
6.
12.
9.
11.
10.
13.

L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:
ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

VARI TIPI DI FREGI DIPINTI.

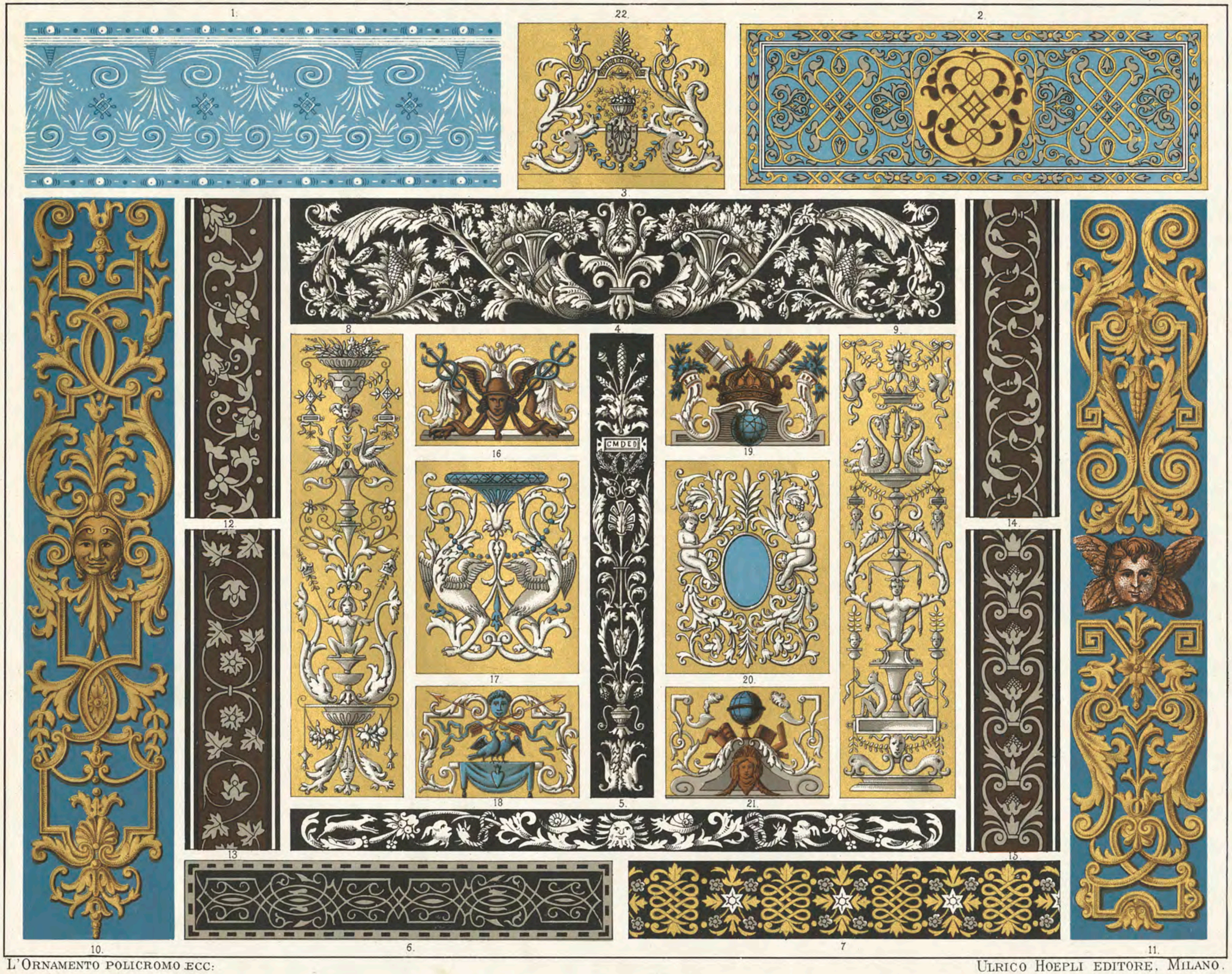
VARI TIPI DI FREGI DIPINTI

La serie dei motivi ornamentali principiata nella tavola precedente ha la sua continuazione in questa tavola. Al solito, nel comporre questa serie, abbiamo preso motivi ornamentali qua e là; seguendo la massima liberale del Molière, scegliendo il bello dove ci è parso di vederlo. Perciò abbiamo riprodotto degli intarsi su metallo e su ebano (fig. 3, 4, 5, 6 e 7) eseguiti da Agostino Veneziano e da Daniele Marot; abbiamo fatto copiare e disegnare vari pezzi d' ornamentazione della Galleria dell'Apollo al Louvre; (galleria egregiamente dipinta in parte su cartoni di Le Brun dal Guichard, dal Delacroix, dal Lagrenèe il giovane, dal Callet, dal Durameau, dal Taraval per la figura; e dal Gontier, dal Gervaise e dai fratelli Lemoine per l'ornato). (Fig. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 21), alcuni altri pezzi abbiamo preso dal famoso Castello di Fontainebleau (dove mercè le cure di Francesco I, due Italiani: il Rosso e il Primaticcio iniziarono una scuola che ebbe seguaci valorosi e fu detta Scuola di Fontainebleau), scegliendo fra le pitture di Giacomo Androuet de Cerceau; (fig. 8 e 9) siamo andati perfino a sfogliare manoscritti per dar maggior varietà alla presente tavola (fig. 8 e 9).

Star qui a analizzare partitamente il carattere degli ornati che offriamo allo studioso è inutile. Ci limitiamo dunque a rilevare la finezza di quelli corrispondenti ai n.[i] 4, 5, 6, 7, 8, 9 dove è una nota sì delicata che non può non esser gustata da chi ha animo sensibile.

La pittura ornamentale richiede nei suoi cultori grande immaginazione. Il più notevole esempio che si ha in Italia di questo genere di pittura è nei freschi delle *Loggie* vaticane, eseguite dagli scolari di Raffaello e sotto la sua direzione. Fra i grandi decoratori noi abbiamo poi il Tiepolo, la Fiandra ha Rubens, la Francia ha Le Brun, Boucher e dopo Delacroix.

* * *


1.
22.
2.
3.
8.
4.
9.
CMDED
16
19
12
14
17
20
18
5.
21.
13
15
10.
6.
7
11.

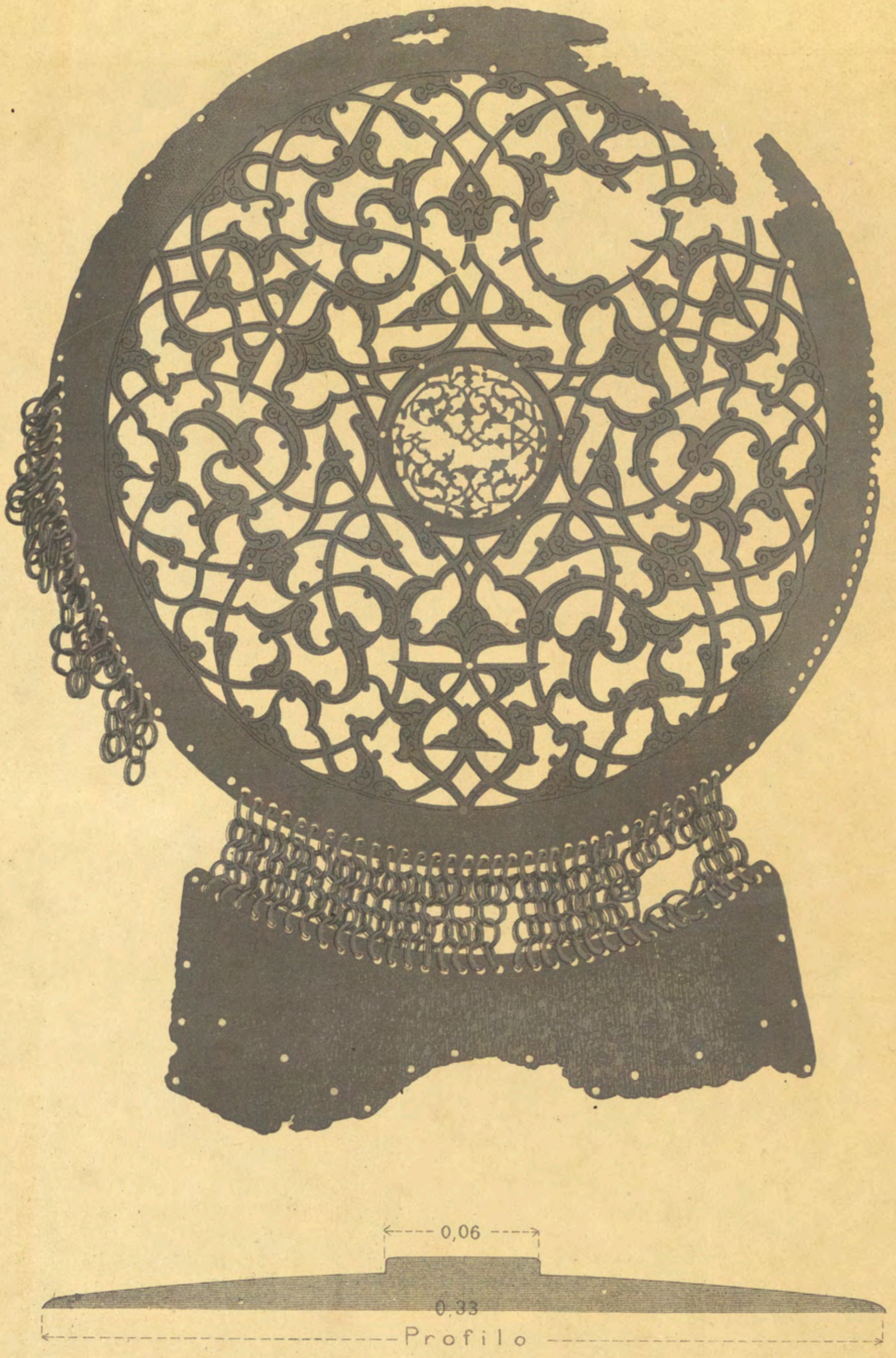
VARI TIPI DI FREGI DIPINTI.

BORCHIA DI UN'ARMATURA DI CAVALLO

Questa bellissima « Borchia » si trova al Museo Poldi-Pezzoli di Milano e essendo tanto bella l'abbiamo voluta comprendere fra le tavole della nostra Raccolta. Finora non venne pubblicata da alcuno, nè ne venne fatta ancora la fotografia per uso esclusivo di chi si interessa di queste belle cose. Perciò qui presentiamo un oggetto inedito di molto valore artistico. Il motivo ornamentale vi è ingegnoso e simpatico; specialmente poi quello del circolo di mezzo è di una finezza straordinaria. In questa borchia chiunque riconosce il carattere persiano: la mettiamo in questo luogo perchè le si adatta bene; ci pare. L'incisione delle singole foglie, la quale nella nostra riproduzione è tracciata assai bene, è una nuova prova del gusto dell'artista che eseguì questa borchia; perchè la incisione è opportunissima come quella che illegiadrisce le varie masse intonandole così con gli steli delicati i quali si piegano in cento guise.

Abbiamo fatto eseguire la copia della borchia del Museo Poldi Pezzoli tal quale ora si trova; un po' rotta nel mezzo e nella parte superiore di destra. Per fortuna le rotture non sono tali da impedirci di capir bene il motivo ornamentale della borchia: — per la qual cosa si può disegnare benissimo con singolare profitto.

Circa alla provenienza sua a noi non è riescito di saper nulla. L'egregio comm. Bertini, direttore della R. Pinacoteca di Brera e del Museo Poldi-Pezzoli altro non seppe dirci che acquistò la borchia a Milano da un antiquario e che era unita a parte del resto dell'armatura. Egli acquistò, s'intende bene, anche il resto della armatura, ma questo è ben lungi da avere la importanza che ha la borchia pur essendo, pertanto, assai originale.


0,06
0,33
Profilo

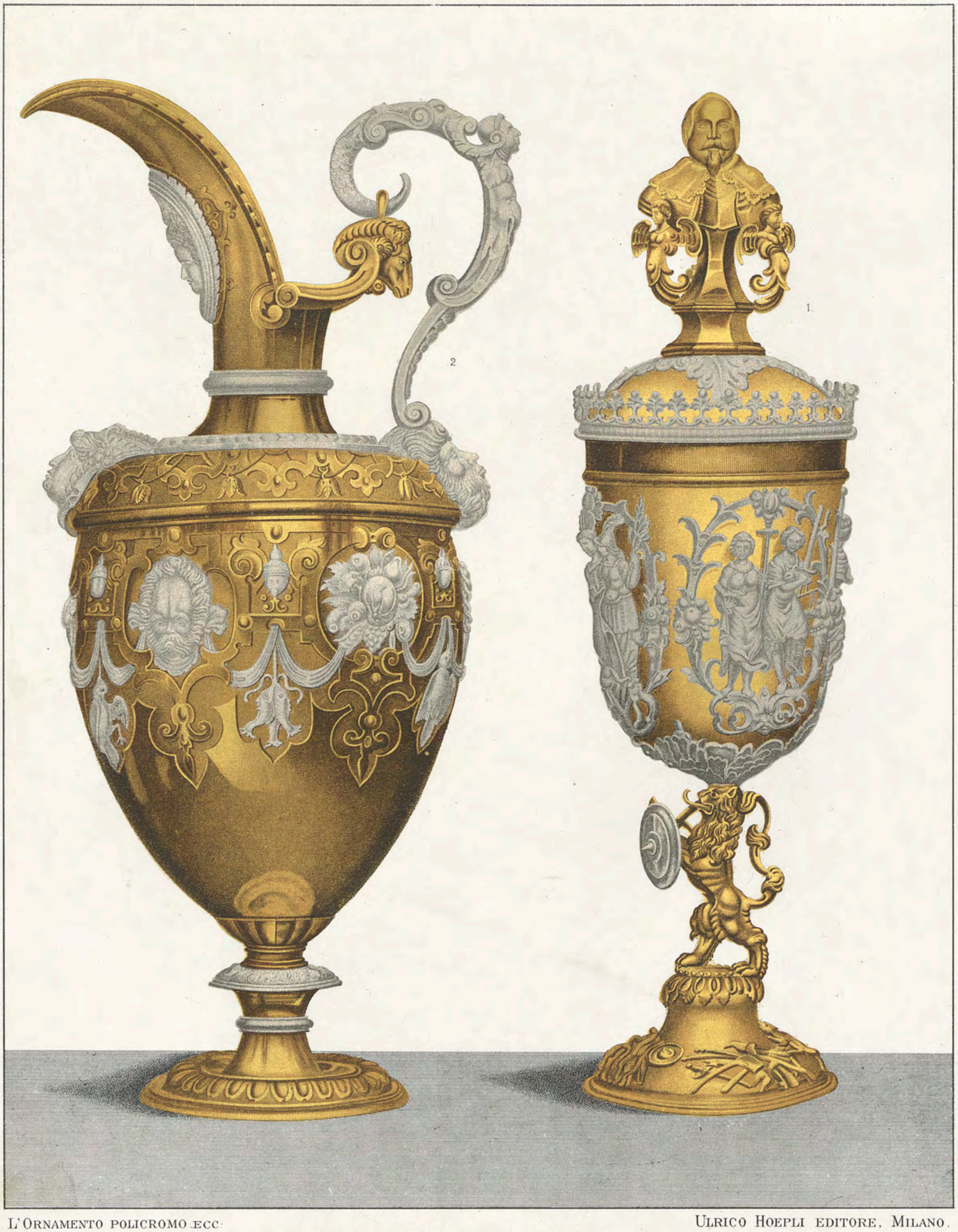
L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:
ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO

BORCHIA DI UN'ARMATURA DI CAVALLO

VASI CON RILIEVI D’ARGENTO

Questi due « Vasi » in bronzo dorato con rilievi d’argento appartengono all’arte del Rinascimento tedesco. Giova notare che il loro effetto reale non è confrontabile per nulla a quello che fanno in questo disegno, per quanto sia diligente e netto. Quel sagrinato dei bassifondi (Fig. 2), compresi nell’ornamento a riccioli e a bottoni rilevati è di egregio effetto in realtà, contrapposto come è (e si usa di farlo) a una superficie liscia e brillante. I rilievi d’argento, poi, vi risaltano stupendamente e vi luccicano di più che se staccassero sur un fondo liscio. Se la composizione di quell’ornamento ivi può parere a qualcuno poco vivace e dura, (specialmente a chi non è un po’ abituato a vedere queste opere tedesche) sappia costui che gli ornamenti a strisce taglienti allorchè sono eseguiti hanno qualche vantaggio su l’altra specie d’ornamento, stando quieti al loro posto e non contrastando l’effetto agli ornamenti principali di cui sono la cornice. Ma è inutile stare a discutere sulle forme. Come ogni lingua ha le sue proprie voci per esprimere i pensieri, così ogni arte ha le sue proprie linee per comunicare altrui le immagini che la preoccupano di più. In questi ornati taglienti sta uno dei caratteri dell’ornamento tedesco; non solo del Rinascimento un po’ avanzato a cui appartiene il vaso esaminato, ma anche del Rinascimento più imaginoso e splendido.

Comunque ciò sia, abbiamo creduto bene di non dovere rinunziare a questa tavola per quanto il liberale e intelligente Editore ci avesse concesso in questa occasione, come in altre, la più larga libertà di scelta e per quanto l’ambizione comune sia quella di giovare al progresso dell’arte nazionale, coll’additare alla gioventù modelli sani e belli i quali non svisino il carattere della nostra arte tal quale la offre l’ambiente, tal quale ci è stata meravigliosamente disvelata dai grandi intelletti che la coltivarono in antico.



L'ORNAMENTO POLICROMO ECC.

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

VASI CON RILIEVI D'ARGENTO.

NIELLI

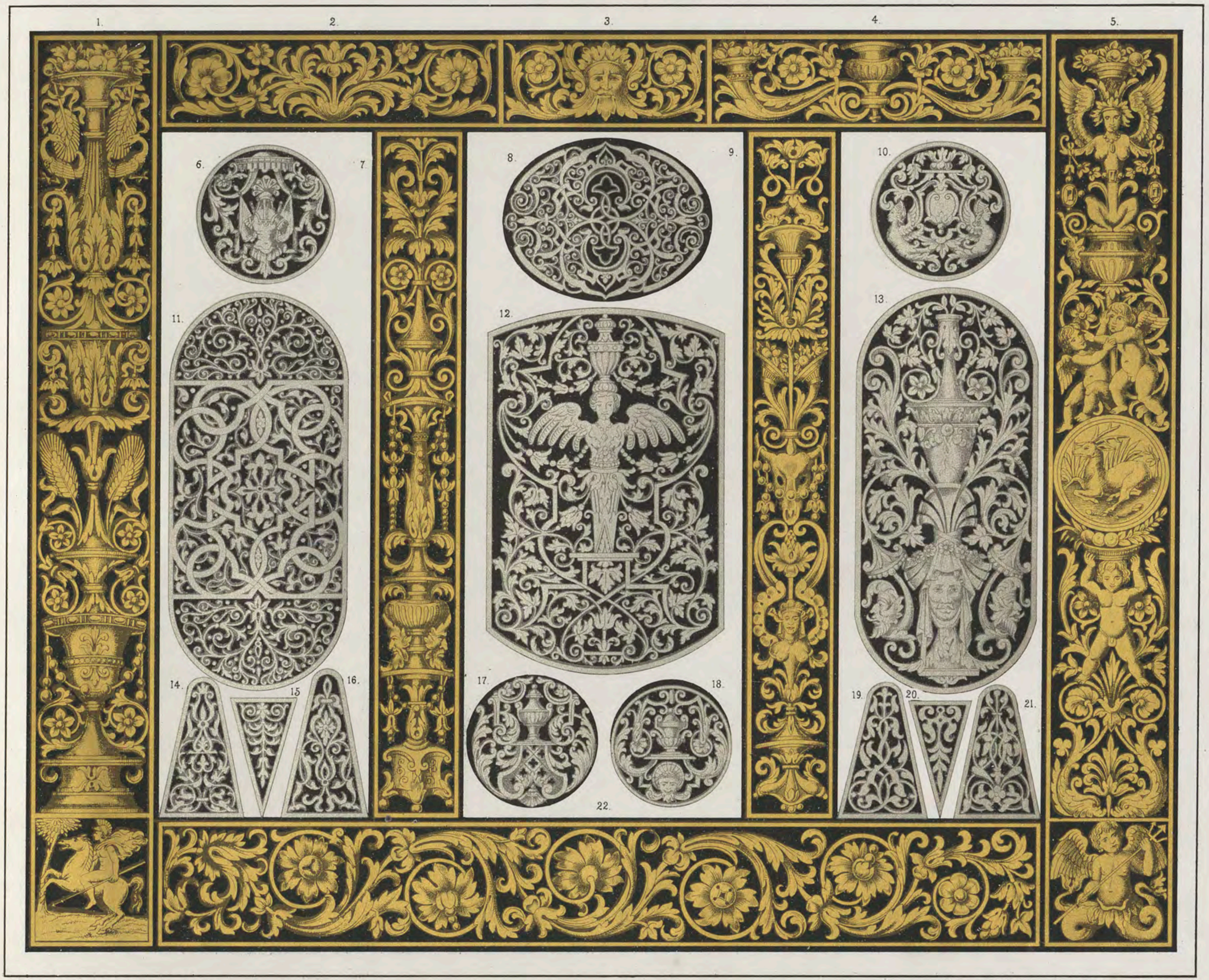
Cosa sia il niello tutti lo sanno: non è altro che un disegno tratteggiato col bulino su l'argento e riempito di mestura d' argento, rame o piombo a piacere. Il niello fu molto familiare agli artisti del XV e XVI secolo. Levò di sè altissima fama in questi tempi e in questo genere di lavoro Maso Finiguerra, il Caradosso, il Francia e il Pollaiolo (Ant.), il quale venne lodato moltissimo dal Vasari come quello che essendo più fondato nel disegno ebbe modo così di far cose « miracolose ». Ma se il niello ebbe valorosi cultori in questi tempi, non vuol dire che il processo di niellare non fosse conosciuto dagli antichi; per la qual cosa non ci stupisce ciò che scrive il Bosc: che nel VII secolo a Marsilia si niellava.[1] E tanto meno ci stupisce quando ripensiamo che da alcuni archeologi (fra i quali il Visconti) si fanno risalire al V secolo certi candelabri niellati trovati a Roma nel 1793. Quello che è certo secondo noi si è: che nel XV secolo la niellatura fu esercitata quasi esclusivamente in Italia e da artisti italiani.

I saggi che offriamo sono scelti con cura qua e là. Il tipo di questi ornamenti non è dappertutto medesimo; come è facile di capire fermandovi sopra gli occhi con un poco di diligenza; ma nei vari saggi c'è dappertutto eleganza e gusto.

È inutile l'esame analitico di essi quando si è detto che il gusto che c'è nei nielli corrispondenti ai numeri 6, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, non è lo stesso che c'è negli altri saggi corrispondenti ai numeri che rimangono.

---

[1] E. Bosc, *Dictionnaire de l'Art, de la Curiosité et du Bibelot.* Voce. Nielle-Niellure, pag. 490.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.

L'ORNAMENTO POLICROMO ECC:

ULRICO HOEPLI EDITORE, MILANO.

NIELLI.

VARI TIPI DI FAENTINE

È inutile dire il perchè quando si volge gli occhi a delle porcellane antiche la memoria vola subito agli invetriati dei Della Robbia.

Fu detto: il segreto di questi invetriati fu portato da una donna dei della Robbia in casa di Bened. Buglioni, il quale visse ai tempi del Verrocchio (1435†1488). Fu detto: Santi Buglioni figliuolo di Benedetto ereditò il segreto che in lui a quanto pare interamente si perdè, sebbene ai tempi del Baldinucci (1624?†1696) che ciò racconta, molti ci si provassero e in ispecie Antonio Novelli scultore fiorentino, il quale stette pertanto sempre molto lungi dalla eccellenza alla quale pervennero i Della Robbia. Ma il Baldinucci che ha scritto questo[1] non avrebbe pensato che il segreto di cui parla sarebbe parso oggi, per virtù di indagini nuove, il segreto di Pulcinella. Difatti facevano invetriati anche Agostino di Duccio e Bicci di Lorenzo (1350?†1427) come hanno mostrato i benemeriti annotatori delle Vite del Vasari.[2] Ad ogni modo diremo con il Corona[3]: « quegli che doveva empire il mondo di ammirazione in virtù d' ingegnosissimo trovato fu Luca della Robbia » (1400†1482).

Per lui ebbero vita fiorente le fabbriche di Castel Durante, di Firenze, di Urbino; mentre pittori considerevoli, così come facevano per le tappezzerie, procuravano composizioni eccellenti da essere imitate coi colori a smalto. È perciò che in questo tempo — nell' epoca cioè del Rinascimento dell' arte — anche l' arte della ceramica assorse alla sua maggior altezza. Passò in Francia nel sedicesimo secolo per le cure di Gerolamo Della Robbia (1488†1566) nipote di Luca e subito dopo colà, Bernardo Palissy, che si rivelò al pubblico nel 1564[4], diede largo e intelligente sviluppo e quest' arte la quale dopo la morte di lui decadde e si ridusse, come qui in Italia, alla fabbricazione delle stoviglie.

---

[1] Baldinucci, *Notizia dei professori di disegno,* ecc.

[2] Vedi op. cit., nota 2, pag. 177, Vol. II, ediz. Sansoni. Anche gli antichi conobbero l' arte di invetriare le terre cotte (chè a Luca Della Robbia propriamente si attribuisce la pura idea della applicazione degli smalti e delle vernici alle opere di plastica); ma tale invetriatura non era altro che un velo di calcina di piombo scrivo, il quale senza punto cangiare il color della terra la rendeva lucida e resistente; laddove nei lavori di maiolica si mescolarono a questa vernice anche vari colori. Cfr. G. B. Passeri, *Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro*, ecc., ecc.

[3] G. Corona, *La Ceramica*. Biogr. e note storiche, pag. 61. U. Hoepli, edit.

[4] Cfr. Burty, *Bernard Palissy*. — Paris, 1886, pag. 12.

Ma ciò non vuol dire che anche nella fabbricazione di vasi, di piatti, ecc., l' arte sana e forte non possa palesarsi e garbare come nelle opere di lusso. Se è puerile la storiellina dell'O di Giotto, non è men vero che basta una piccola cosa a mostrare la grandezza di un'artista.

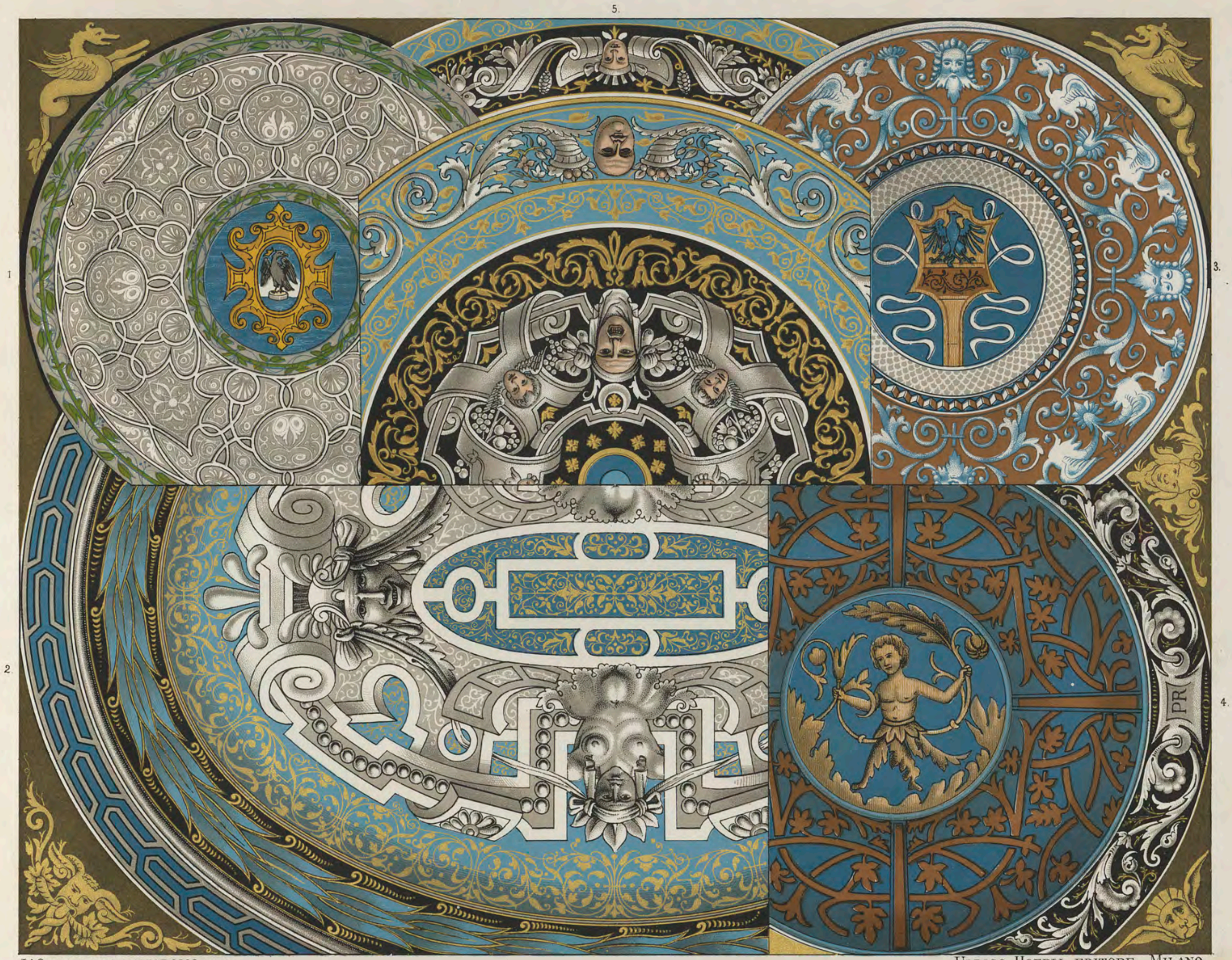
Abbiamo nella tav. XXXVIII il Piatto, o Vassoio che voglia dirsi, contrassegnato col n.° 3, il quale può essere citato a esempio di gusto squisito. Com' è galante la targhetta contornata da agili svolazzi! Com' è ben trovata la decorazione a squame leggère e lo zig-zag che la incornicia! E cosa dire del vaghissimo ornato a mascheroni e uccelli fantastici? Nè è meno interessante il Vassoio contrassegnato col n.° 1; la cui formella del mezzo è singolarissima e non vi è meno singolare quel disegno moresco e svelto il quale via via incornicia disegni gentili. A chi ama dei disegni un po' strani additiamo i Vassoi corrispondenti al n.° 4, al n.° 5 e al n.° 2 in due dei quali specialmente (fig. 2 e 5) c' è l' impronta di agilissima fantasia in quello accartoccio di volute frammezzate da teste. Il numero 5 è veramente notevole; ed è quasi eguale a un vassoio che trovasi al Museo nazionale di Monaco eseguito a Limoges nel 1558 dal Raymond per la famiglia Tucher di Norimberga.

Desideremmo, pertanto, che lo studioso attratto dalla originalità un po' vistosa di quell' ingegnosa decorazione a cartelle, a teste, a figure e a frutta, non si lasciasse sviare al punto, da dimenticare i fregi in oro del Vassoio più grande, in particolar modo. Speriamo che ciò non avvenga; e giacchè siamo sulla via delle speranze speriamo ancora col Corona[1] e col Fabi-Altini[2] che questi lavori i quali ora si chiamano da tutti in Italia, col nome di « Maioliche » si chiamino invece in seguito col nome di « Faenza » o « Faentine ». In Francia, in Inghilterra e altrove si chiamano *Faïence* perchè da Faenza, ove furono gli stabilimenti che più si distinsero, partì Gerolamo Della Robbia che colà introdusse la lavorazione della maiolica; in Italia si dicono, si son dette e — speriamo — non si diranno in avvenire « Maioliche ». Il chiamarle Faenze o Faentine, benchè tardo, sarebbe un atto di rispetto e di omaggio che rivolgeremmo verso quei grandi che con quest' arte onorarono la patria.

---

[1] G. Corona, Op. cit., pag. 44.

[2] F. Fabi-Altini, *Relaz. sull'arte app. all' ind.* nell' Esp. Naz. in Torino dell' anno 1880. (Ann. dell'indus. e commercio, 1881), pag. 72.



VARI TIPI DI FAENTINE.

VARI TIPI DI STOFFE

L'età in cui l'arte della tappezzeria raggiunse il suo apogèo è il XV secolo e in questo secolo trovò i più ferventi ammiratori in Italia e fuori. In questo tempo non c'è festa solenne nella quale le stoffe non prendano parte considerevole. A Roma, a Venezia, a Firenze, a Mantova, a Ferrara, dappertutto in tempo di feste solenni, lungo i cortei, nelle sale, nelle chiese pendono arazzi storiati, e le stoffe in oro e in argento con disegni meravigliosi servono per le acconciature delle dame, dei cavalieri, dei sacerdoti. Nella Francia settentrionale, nelle Fiandre, sotto il rispetto dell'esecuzione si sodisfano ormai i più alti desideri di buon gusto e di ricchezza; e in Italia l'amore delle stoffe belle e ricche si divulga tanto e doventa sì vivo, da interessare il pennello di un Leonardo, di un Raffaello, di un Tiziano. L'Italia in tal guisa viene ad acquistare un posto insigne nello sviluppo della tappezzeria; posto che deve principalmente ai grandi artisti citati e ad altri minori che ometteremo di citare per brevità. È chiaro d'altronde che il progresso di ogni arte applicata sta soprattutto nei bei modelli; se questi sono davvero eccellenti la mano d'opera si sveltisce e cerca di seguire con intelligenza il pensiero di chi gli offre modo di raggiungere nova altezza.

Dunque l'Italia la quale fino al XV secolo ebbe parte così modesta nello sviluppo dell'industria artistica delle stoffe, ora non solo vi concorre efficacemente, ma fabbrica delle tappezzerie le quali sì per la finezza della esecuzione, come per il gusto del disegno, possono disfidare i capolavori di Arras e di Bruxelles. Valga il vero.

A Mantova[1] verso la metà del XV secolo si ha una fabbrica fiorentissima grazie alle premure di una marchesa di casa Brandeburgo: — il Mantegna è incaricato di provvederla di cartoni. A Venezia si hanno in questo stesso tempo fabbriche considerevoli. A Ferrara[2] pure nel XV secolo si ha una fabbrica impiantata con lusso e che lavora eccellentemente: — Cosmè il capo della primitiva scuola pittorica di Ferrara, Gherardo di Vincenzo, sono incaricati di provvederla di cartoni.

Dopo che lo studioso avrà saputo tuttociò o lo avrà rammentato (se lo sapeva prima) si spiegherà facilmente la bellezza di questi cinque saggi di stoffe che gli offriamo. Richiamiamo la particolare attenzione sua specialmente sui due saggi corrispondenti ai n.i 1 e 5. Nel saggio più ricco (fig. 1) l'influenza orientale è evidente, nel suo disegno pieno di gusto e nello sfarzo suo dignitosissimo.

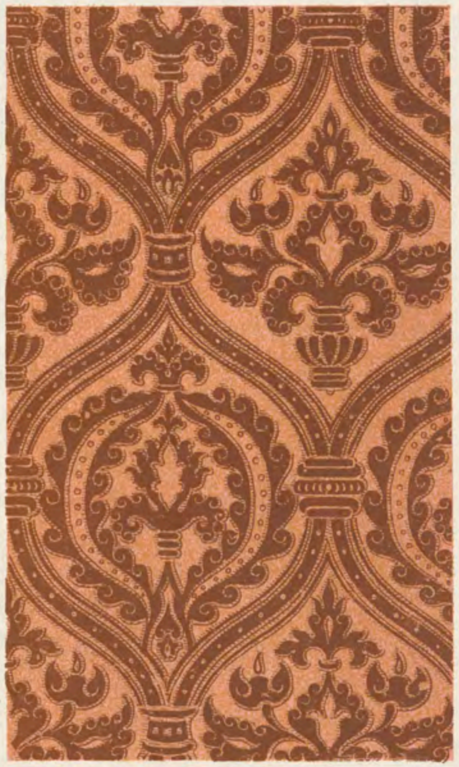
---

[1] Di questa fabbrica scrisse eccellentemente il Braghirolli, *Sulle manifatture di arazzi a Mantova*, 1879, in-8.

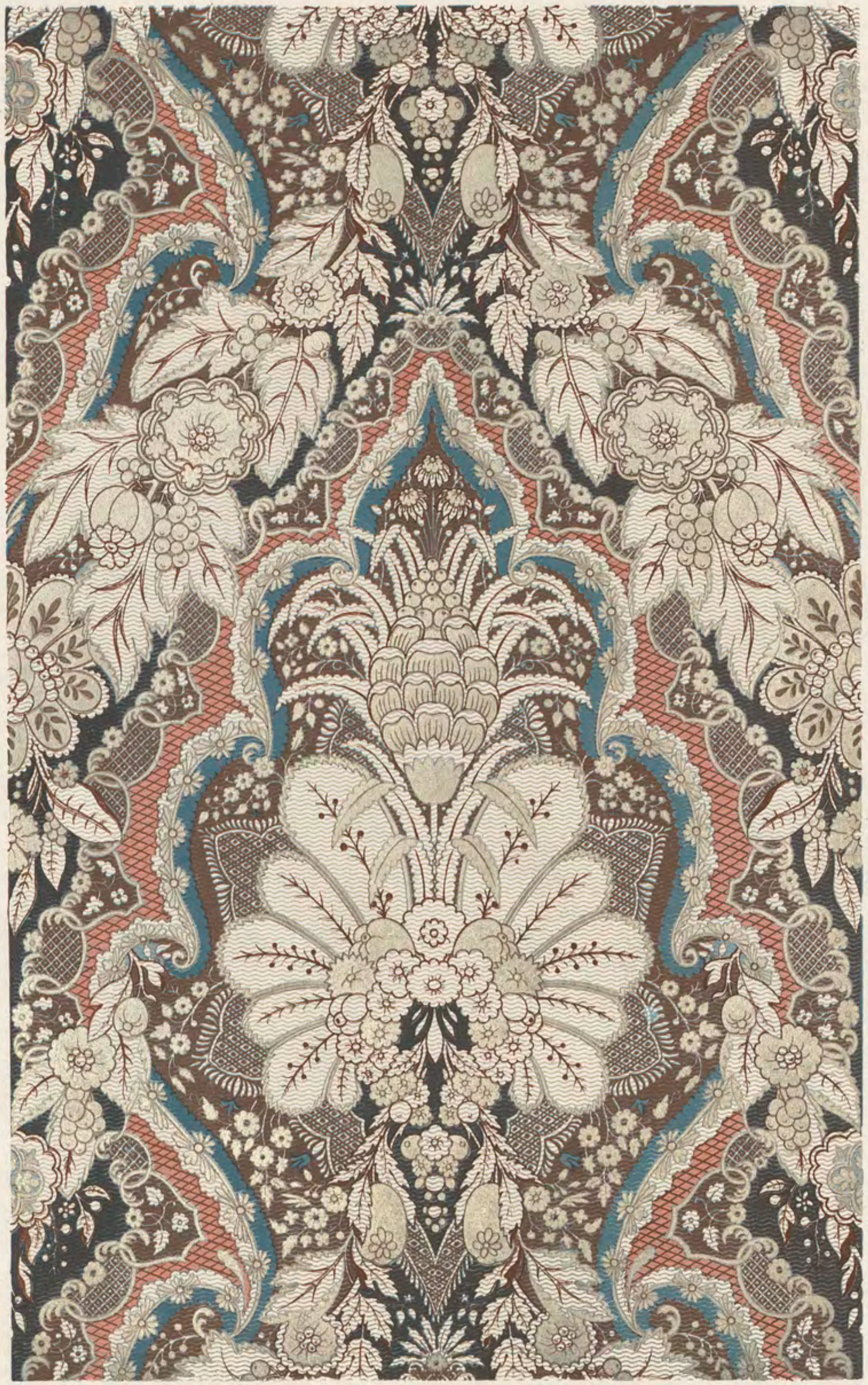
[2] Vedi *L'Arazzeria estense* del march. E. Campori, 1876.

* * *

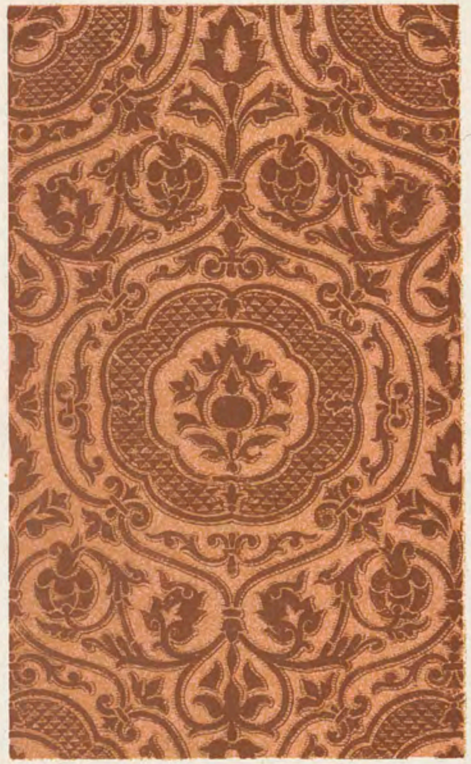
2.



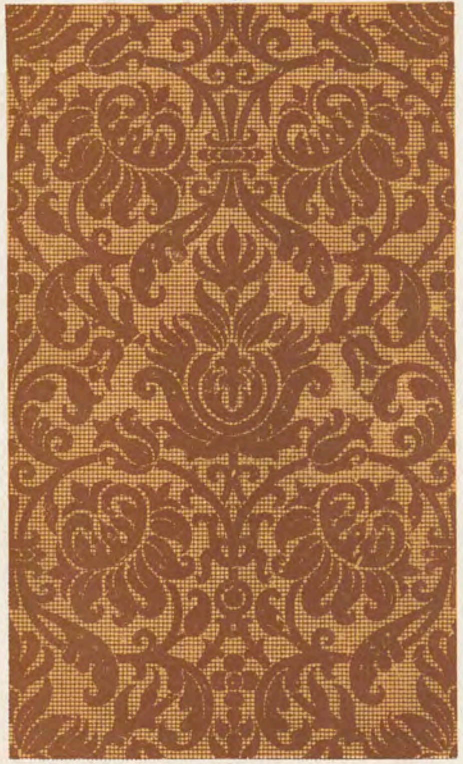
1.



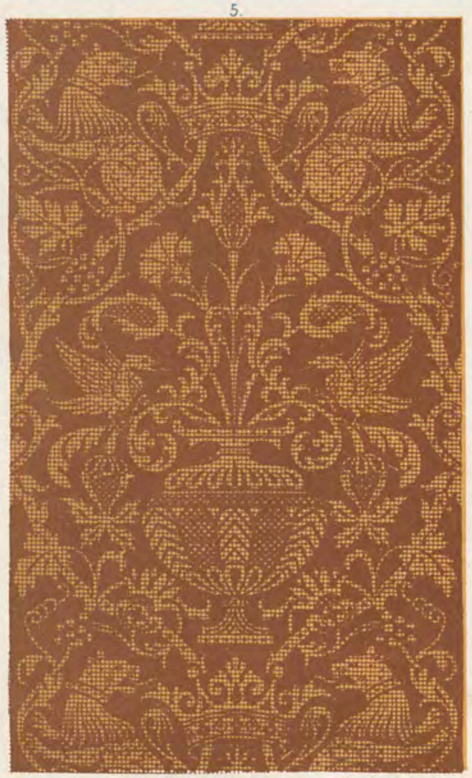
3.



4.



5.



VARI TIPI DI STOFFE.

VARI TIPI DI STOFFE

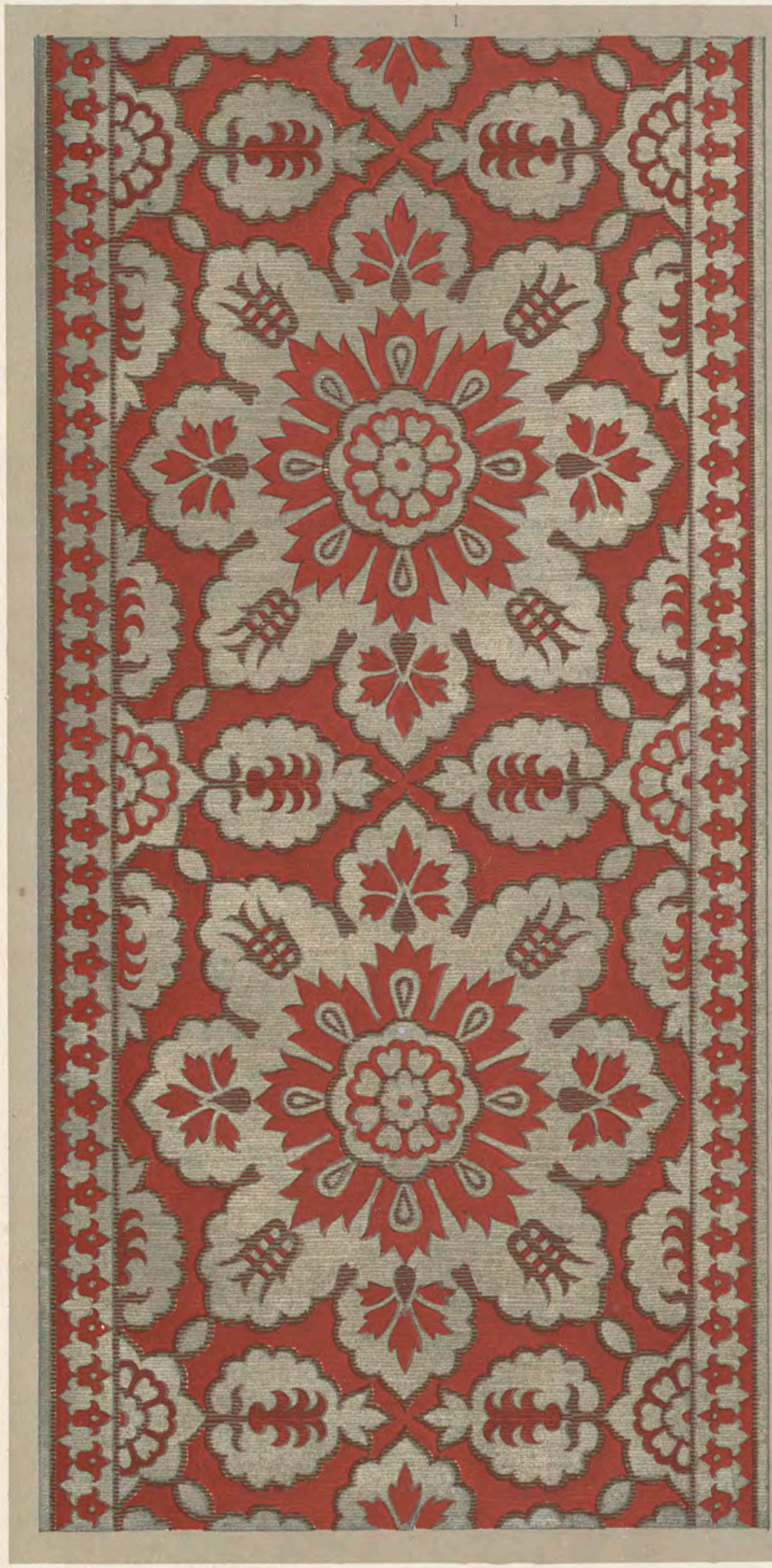
I saggi presenti si possono considerare la continuazione dei precedenti. In questi quattro saggi c'è assoluta varietà di disegno e di colore. Secondo noi è bellissimo il saggio corrispondente al n.° 2; il disegno a fiori fatti a capriccio è molto fine. Insomma senza sfarzo di colori e senza volate d'effetto, il compositore è riescito a ottenere un resultato aggradevolissimo. Le composizioni degli altri due saggi (fig. 3, 4) non sono come queste misurate negli intenti e nella riescita; ma piacciono. Il saggio corrispondente al n.° 1 ha attrattive singolari con le stelle ampie e smerlate nei vari raggi e con la bordura orientalissima.

Insomma lo studioso ha da divertirsi e da imparare se vuole.

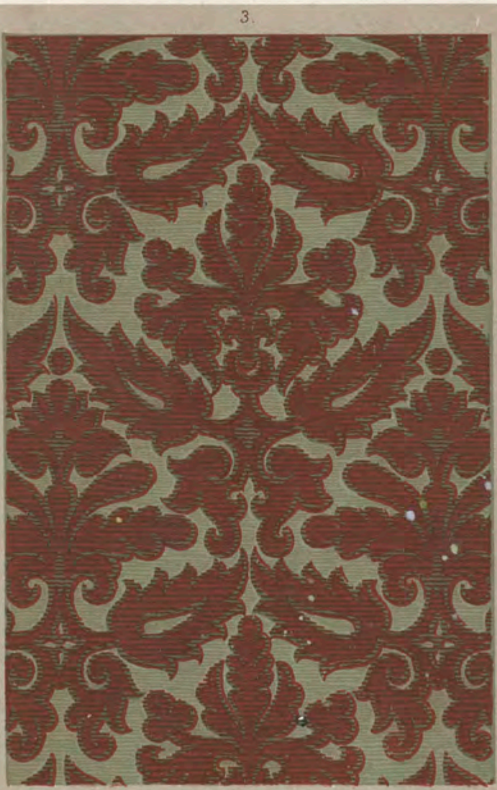
Or non volendo aggiungere parole a quelle già scritte a proposito delle stoffe, potremmo conchiudere col verso di Dante:

« Messo t'ho innanzi: ormai per te ti ciba ».

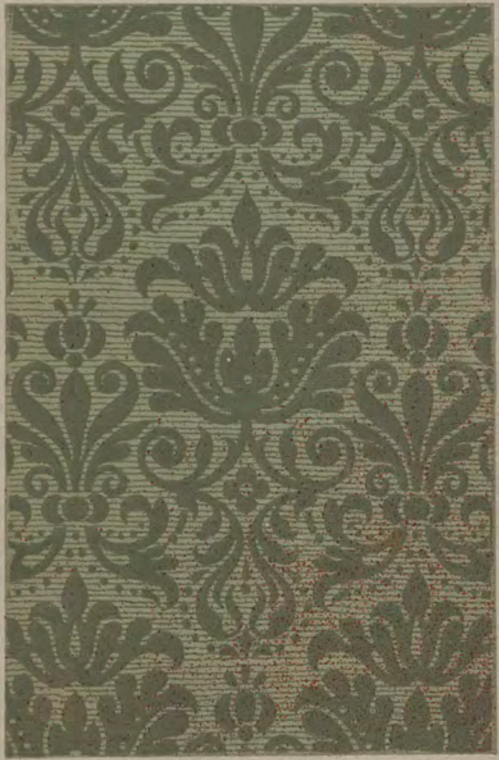
1.



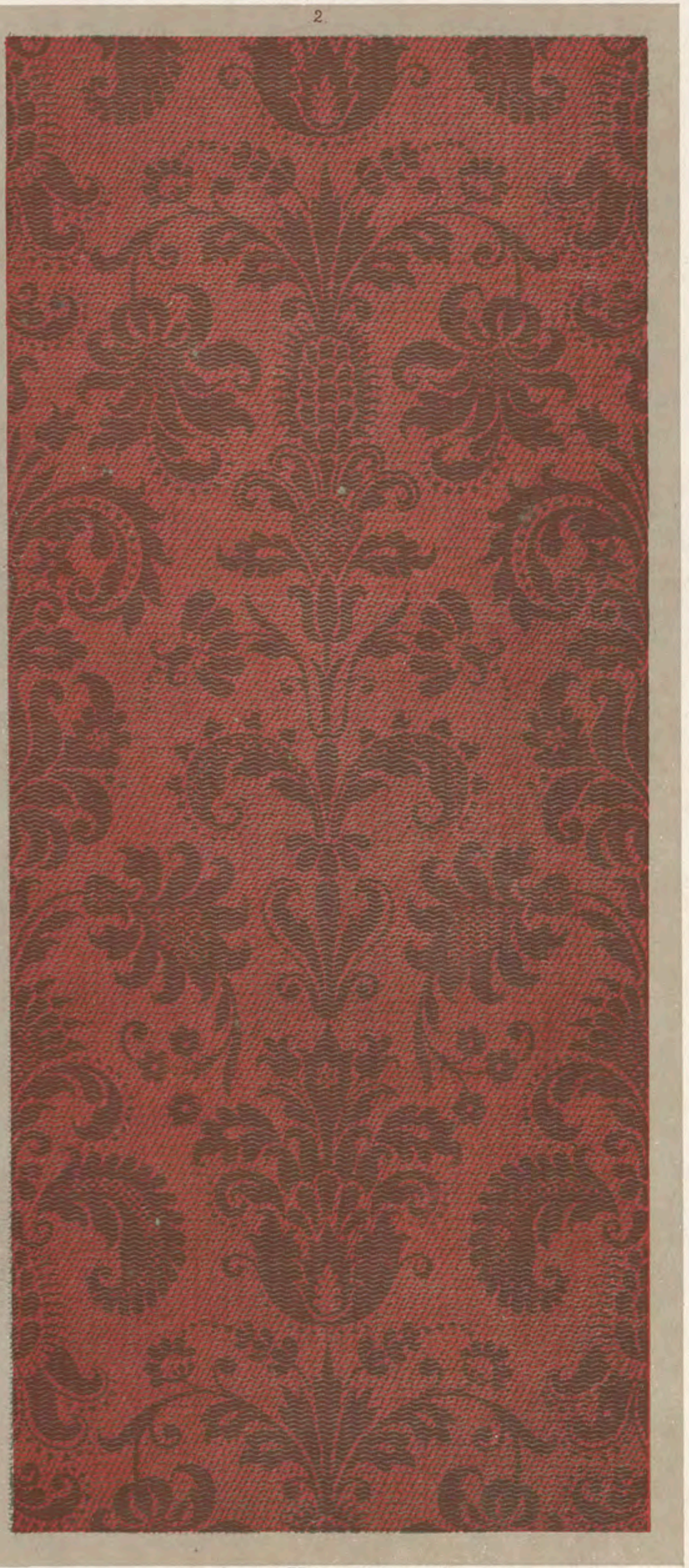
3.



4.



2.



VARI TIPI DI STOFFE.

INDICE

Prefazione.

ARTE EGIZIANA.

Particolari architettonici . . . . Tav. 1
Motivo architettonico — Emblemi, Insegne, ecc. . . . » 2
Costumi dell'antico Egitto — Arpa, Barchetta, ecc. . . » 3
Trono reale e Carro da guerra . . . . » 4

ARTE GRECA.

L'Acropoli d'Atene . . . . » 5
Veduta interna di un teatro greco . . . . » 6
Propilei di Eleusi . . . . » 7
Il Partenone e un piccolo tempio « in antis » . . . . . » 8
Templi di Eretteo, di Minerva Poliade, di Pandroso e della Vittoria senz'ali (Nike-Apteros) . . . . » 9
Motivi di tipo dorico, ionico e corintio . . . . » 10
Il tempio di Pandroso detto volgarmente la « Loggia delle Cariatidi » . . . . » 11
Antefisse, Fregi e Riquadri ornamentali . . . . » 12
Ornamenti di vasi . . . . » 13
Vari tipi di greche . . . . » 14
Il vaso mediceo . . . . » 15
Vari tipi di vasi . . . . » 16

ARTE ROMANA.

Vari tipi di rosoni . . . . » 17
Pittura murale di Pompei . . . . » 18
Lucernine, Tripodi, ecc. . . . . » 19
Oreficerie per ornamento femminile . . . . » 20

ARTE ROMANZA.

Oreficeria di chiesa . . . . Tav. 21
Vari tipi di stoffe . . . . » 22

ARTE ARABA.

Ornamenti di varie Moschee . . . . » 23
Ornamenti di un Corano . . . . » 24
Grate in legno di varie Moschee . . . . » 25

ARTE MORESCA.

La copertina di un Corano e vari tipi di ornamenti. . . » 26

ARTE AD ARCHI ACUTI.

Porta nella chiesa di S. Sebaldo a Norimberga . . . . » 27
Vari tipi di vetri dipinti . . . . » 28
Vari tipi di vetri dipinti . . . . » 29
Turibolo . . . . » 30
Vari tipi di piastrelle per pavimenti . . . . » 31

ARTE DEL RINASCIMENTO.

Edicoletta . . . . » 32
Vari tipi di fregi dipinti . . . . » 33
Vari tipi di fregi dipinti . . . . » 34
Borchia di un'armatura di cavallo . . . . » 35
Vasi con rilievi d'argento . . . . » 36
Nielli . . . . » 37
Vari tipi di Faentine . . . . » 38
Vari tipi di stoffe . . . . » 39
Vari tipi di stoffe . . . . » 40